THE GETTY CENTER LIBRARY
Why ask for the moon
when we have the stars?
AS

B-A.-8,908

REVUE

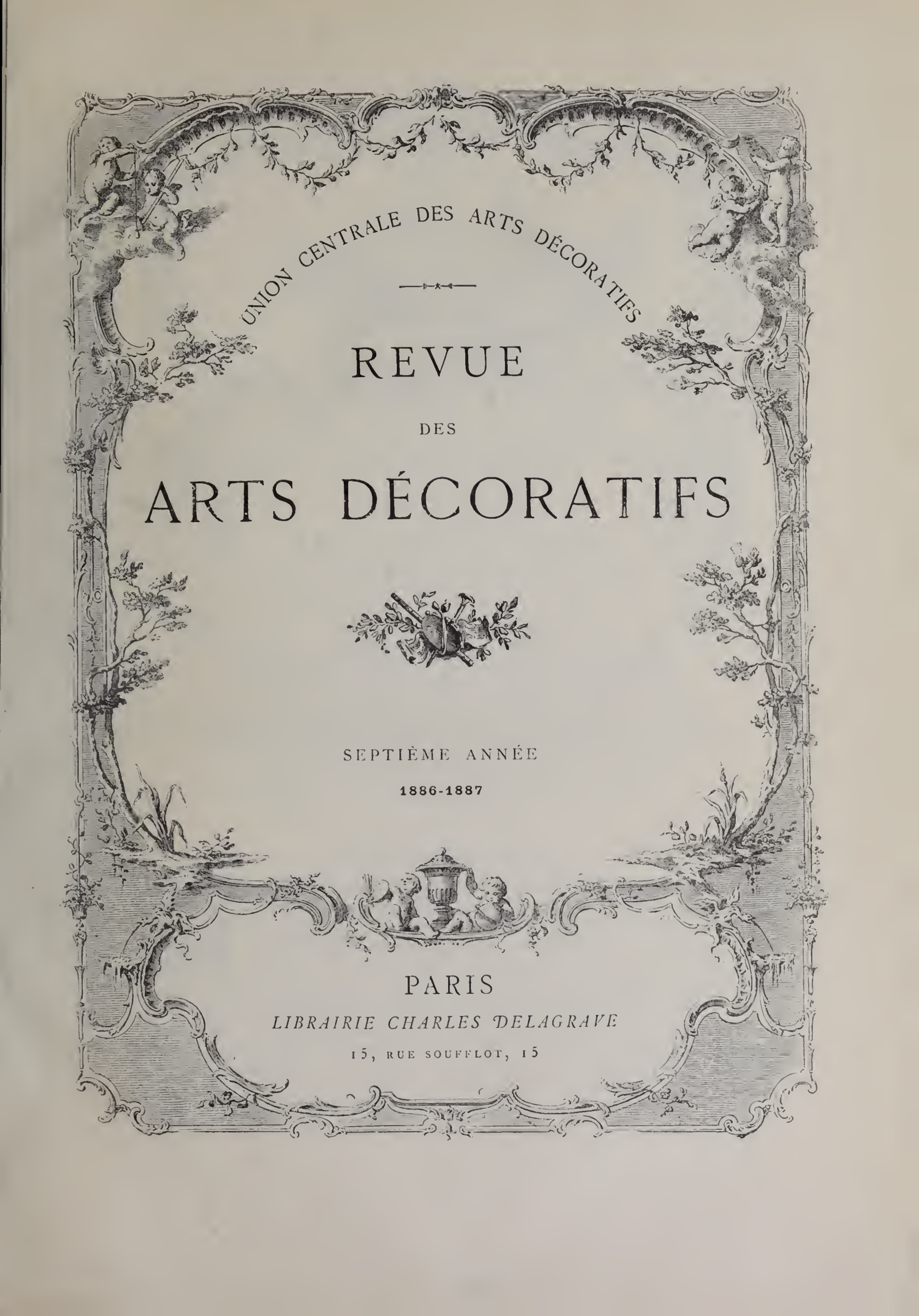
DES

ARTS DÉCORATIFS

TOME VII

VILLE DE GENÈVE
BIBLIOTHÈQUE
Ecole des Beaux-Arts

COULOMMIERS. — IMPRIMERIE P. BRODARD ET GALLOIS


UNION CENTRALE DES ARTS DÉCORATIFS
REVUE
DES
ARTS DÉCORATIFS
SEPTIÈME ANNÉE
1886-1887
PARIS
LIBRAIRIE CHARLES DELAGRAVE
15, RUE SOUFFLOT, 15

THE NEWTON COLLEGE
LIBRARY

INDICATIONS SOMMAIRES SUR LES DOCUMENTS UTILES AUX ARTISTES INDUSTRIELS.

(*Suite* [1])

II

De l'Ornementation du Livre.

Aujourd'hui, chaque fois qu'un éditeur entreprend la publication d'un livre qu'il veut imprimer avec un certain luxe, il songe, avant tout, à répandre dans ce volume des fleurons, des têtes de pages et des lettres ornées, pour que l'œil soit récréé avant même que l'esprit ait eu le temps d'être satisfait. S'il ne fait pas appel à un artiste pour composer ces ornements typographiques, ou pourra-t-il mieux s'adresser qu'au département des Estampes de la Bibliothèque Nationale, où il trouvera classés des recueils d'alphabets (Kb. 98. a. b.), de têtes de pages, fleurons et culs-de-lampe (Kb. 130. a), des encadrements de pages (Kb. 130), des titres et des frontispices de livres (Kb. 127. a. b. 128. 129. a. b. c), enfin une collection de marques d'imprimeurs qui ne contient pas moins de seize volumes (Kb. 126. a. b. c. d.

1. Voir la *Revue des Arts décoratifs*, t. VI, p. 334.

e. f. g. h. i. j. k. l. m. n. o.) classées par siècles et par écoles, qui s'adapteront facilement aux publications de toute nature qu'il voudra entreprendre; ces recueils factices, composés de planches coupées dans des volumes précieux par des mains coupables, peuvent rendre et rendent tous les jours de grands services aux éditeurs. S'il n'y a que justice à regarder comme de véritables criminels les hommes qui ont ainsi mutilé des ouvrages respectables,

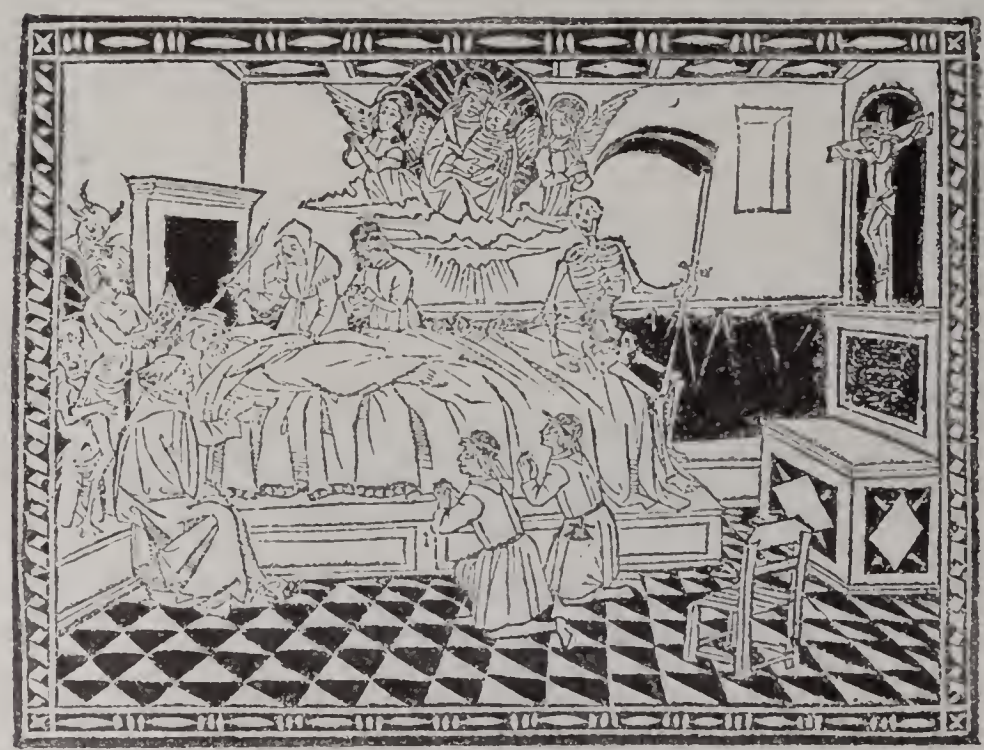


Planche tirée de *Predica dell' arte del bene morire* (1490).

il n'est pas défendu de profiter de leurs méfaits, et il serait même oiseux de récriminer, maintenant que le délit est consommé; qu'on n'imite pas ces vandales, voilà tout ce qu'il est urgent de recommander, mais qu'on n'use pas de ces collections, ce serait tout simplement puéril. Il serait bien difficile, presque impossible, d'aller rechercher dans les livres même ces admirables frontispices et ces mille ornements qui peuvent rendre de grands services à l'imprimeur en quête de modèles; il faudrait, ou bien connaître le titre des livres

auxquels on a besoin d'avoir recours, ou tout au moins avoir un guide sûr qui renseigne exactement sur les moindres particularités du livre, sur le style de l'ornementation comme sur le caractère des ornements qui y sont insérés. Ce guide n'existe pas, que nous sachions, et, s'il existait, il faudrait qu'il fût singulièrement détaillé pour pouvoir satisfaire à toutes les exigences.

En dehors de ces recueils factices, il est certains livres qu'il est utile de faire connaître et que consulteront toujours avec fruit ceux qui ont souci de l'ornementation typographique. Plusieurs de ces publications ne doivent leur admission dans les bibliothèques choisies qu'aux planches intéressantes qu'elles contiennent ; tantôt le mérite littéraire de ces ouvrages aurait été insuffisant à les faire rechercher par les bibliophiles ; tantôt, ce mérite étant nul, ils auraient couru le risque d'être détruits si les amateurs d'œuvres d'art ne les avaient recueillis. En Italie et en Allemagne, à la fin du xve siècle et au commencement du xvie, les libraires et les imprimeurs tenaient à honneur de demander à des maîtres les dessins qu'ils introduisaient dans leurs publications. On peut, en effet, donner le nom de maître, sans passer pour exagérer la valeur de l'expression, à l'auteur anonyme des figures qui accompagnent le *Songe de Poliphile* (Venise, Alde, 1499), et à Hans Holbein, qui orna de planches à Bâle, avant 1538, la *Danse des Morts* et les *Icones veteris Testamenti*. Ces ouvrages, qui n'ont cessé, depuis leur apparition, d'exciter à juste titre la convoitise des amateurs les plus délicats, doivent être cités comme les plus beaux livres illustrés qui aient été publiés. En France, les livres d'heures mis au jour par Kerver, Simon Vostre, Ph. Pigouchet, Geoffroy Tory et Simon de Colines offrent des modèles excellents et variés à l'infini aux artistes qui ont souci de la décoration du livre. Si le département des Estampes de la Bibliothèque Nationale ne contient qu'un petit nombre d'ouvrages illustrés, son voisin immédiat, le département des Imprimés, les possède presque tous, et une excursion dans cette partie de la Bibliothèque offrirait plus d'une surprise agréable. Pour faciliter cette excursion dans un domaine qui n'est pas le nôtre, nous allons tenter de dresser une liste sommaire des ouvrages principaux que l'on devra consulter si l'on tient à connaître les spécimens les plus importants de la gravure mise au service de la librairie ; nous signalerons les livres qui nous semblent particulièrement recommandables en ce genre, à quelque époque et à quelque école qu'ils appartiennent :

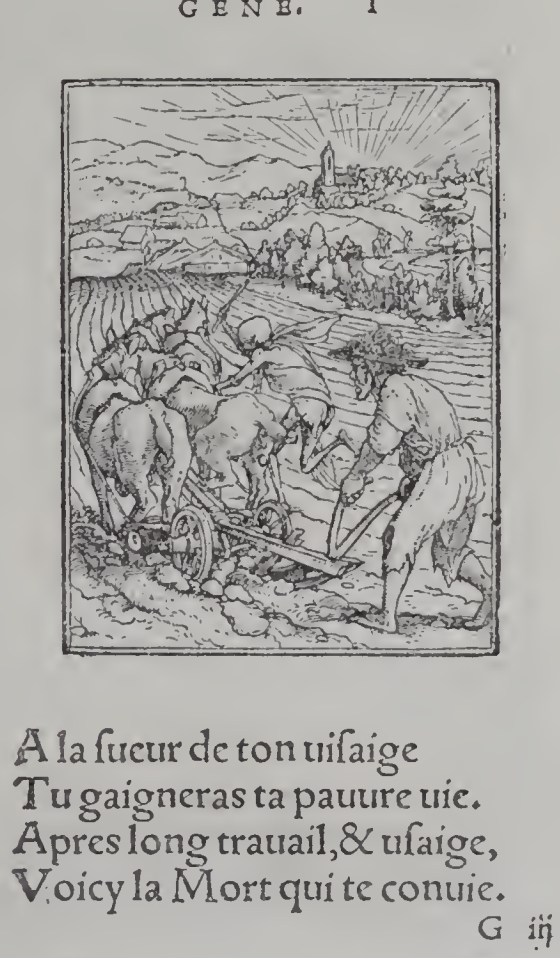


Planche tirée des *Simulachres de la Mort*, de Hans Holbein (1538).

1488. Paris. Pierre Le Rouge, *La Mer des hystoires*. 2 vol. gd. in-fol., gr. en bois. (Imp. Rés. G. 214-215.)

1495. Venise. J. et G. de Gregoriis. Joh. de Ketham, *Fasciculus medicinæ*, in-fol., gr. en bois. (Imp. Liv. exp. 333.)

1496. Florence, *Predica dell' arte del bene morire* facta dal Reuerendo Padre Frate Hieronimo da Ferrara a di ii di nouembre M. CCCC. LXXXXVI, in-4°, fig. en bois. (Imp. Rés. D. 9798.)

1497. Ferrare. Lorenzo di Rossi, *Vita e pistole de sancto Hieronimo*, in-fol. fig. en bois. (Imp. Rés. C. 459.)

1499. Venise. Alde, *Hypnerotomachia Poliphili*, in-fol, fig. en bois. (Imp. Liv. exp. 335.)

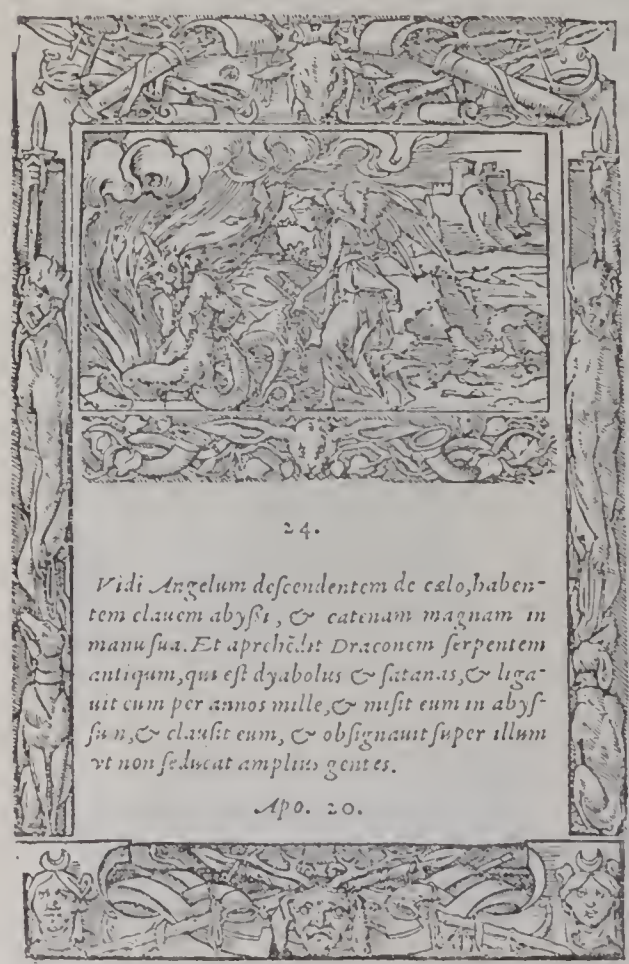


Planche tirée de *l'Amour de Cupido et Psyché* (1546).

1511. Nuremberg. A. Dürer, *Epitome in Divæ Parthenices mariæ historiam*, in-fol., fig. en bois. (Imp. Liv. exp. 339 *bis*.)

1511. Nuremberg. A. Dürer, *Passio Domini nostri Jesu* ex Hieronymo Paduano, Dominico Mancino, Sedulio et Baptista Mantuano per fratrem Chelidonium collecta, in-fol., fig. en bois. (Imp. Liv. exp. 339 *bis*.)

1511. Nuremberg. A. Dürer, *Apocalypsis* cum figuris, in-fol., fig. en bois. (Imp. Liv. exp. 339 *bis*.)

1517. Die geuerlicheiten und einsteils der geschichten des löblichen streyt paren und hochberümbten helds und Ritters herr Tewrdannckhs, in-fol., fig. en bois. (Est. Tb. 38.)

1525. Paris. G. Tory, *Horæ*. (Est. Re. 28, Rés.)

1538. Lyon. M. et G. Trechsel. Holbein, *Les Simulachres et historiés faces de la mort*, in-4°, fig. en bois. (Imp. Livr. exp. 342.)

1538. Lyon. M. et G. Trechsel, *Historiarum veteris instrumenti icones* ad vivum expressæ, in-4°, fig. en bois. (Imp. Livr. exp. 343.)

1543. Paris. Simon de Colines, *Horæ in laudem beatissimæ Virginis Mariæ* ad usum Romanum, in-4°, fig. en bois. (Est. Ed. 6. a.)

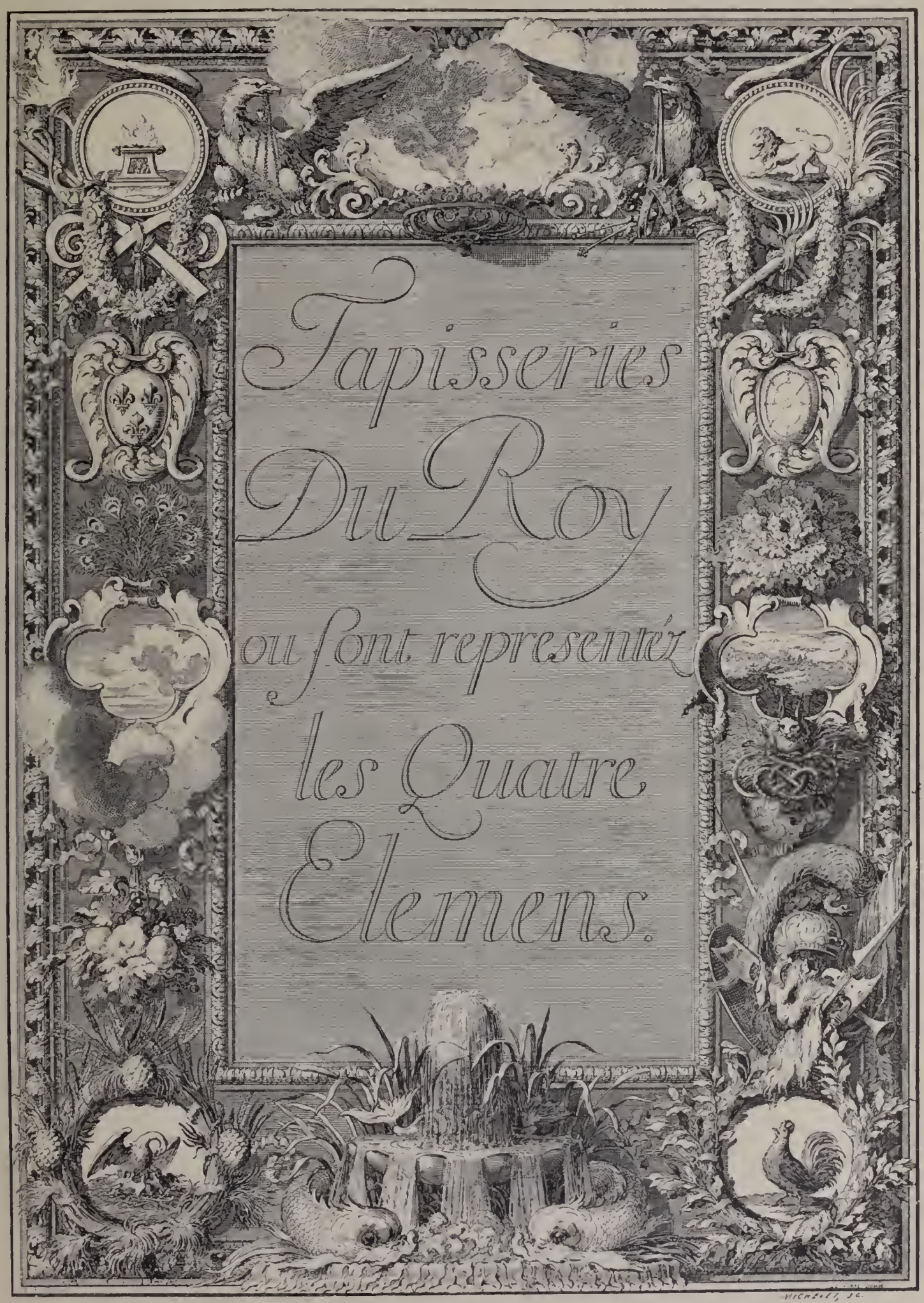
1546. Paris. J. Kerver, *Discours du songe de Poliphile*, in-fol., fig. en bois. (Imp. Livr. exp. 346.)

1546. Paris. Denis Janot, *L'amour de Cupido et Psiché*, mère de volupté, in-16, fig. en bois. (Imp. Livr. exp. 347.)

1549. Paris. P. Roffet, *C'est l'ordre qui a esté tenu à la nouvelle et joyeuse entrée que très hault, très excellent et très puissant prince le Roy très chrestien Henri deuzième de ce nom a faicte en sa bonne ville et cité de Paris*, capitale de son royaume, le seizième jour de juin M. D. XLIX, in-4°, fig. en bois. (Imp. Rés. Lb[31] 20.)

1551. Paris. Denis Janot, *Les figures de l'Apocalypse de saint Jean*, Apostre, in-16, fig. en bois. (Imp. Rés. A. 17,991.)

LA DÉCORATION DU LIVRE (XVIIe SIÈCLE)



FRONTISPICE D'UN OUVRAGE SORTI DES PRESSES DE L'IMPRIMERIE ROYALE (1670)

LES « *TAPISSERIES DU ROY OU SONT REPRÉSENTEZ LES QUATRE ÉLÉMENTS* »

1552. Venise. Franc. Marcolini, *I mondi del Doni*, in-4°, fig. en bois. (Imp. Livr. exp. n° 338.)

1734. Paris. Prault, *Œuvres de Molière*. Nouvelle édition. 6 vol. in-4°, fig. sur métal d'après F. Boucher. (Imp. Rés. Y. 5519. 1-6.)

1762. Amsterdam (Paris, Barbou), *Contes et nouvelles en vers par M. de la Fontaine*, fig. sur métal d'après Eisen. (Edition dite des fermiers généraux.) 2 vol. in-8°. (Est. Tc. 20. 20.$_{7}$a.)

Planche tirée des *Chansons de Laborde* (1773).

1765. Paris. J. Merlin, *Contes Moraux par M. Marmontel*, fig. sur métal d'après H. Gravelot. 3 vol. in-8°. (Imp. Rés. Y² 760. B. a. 1-3.)

1773. Paris. Monory, *Fables Nouvelles* (de Dorat), fig. sur métal d'après Marillier, in-8°.

1773. Paris. Compagnie des libraires associés. *Œuvres de Molière*, avec des remarques grammaticales, des avertissements et des observations pour chaque pièce par M. Bret. 6 vol. in-8°, fig. d'après Moreau le Jeune. (Imp. Y. 5520, B. 1-6.)

1773. Paris, de Lormel, *Choix de chansons* mises en musique par M. De la Borde. 4 vol.

in-8°, fig. sur métal d'après Moreau le Jeune, Lebarbier Lebouteux et Saint-Quentin (le premier volume est seul recommandable). (Est. Tc. 32.)

1789. Neuwied sur le Rhin, chez la Société typographique, *Monument du costume physique et moral de la fin du* XVIIIe *siècle*, ou tableaux de la vie (par Retif de la Bretonne), orné de figures dessinées par Moreau le Jeune, gr. sur métal, in-fol. (Est. Oa, 80.)

1835. Paris, Paulin, *Histoire de Gil Blas de Santillane*, par Le Sage. Vignettes de Jean Gigoux, gr. in-8°, fig. en bois. (Imp. Y² 813. A. b.)

1838. Paris. L. Curmer, *Paul et Virginie*, par J.-H. Bernardin de Saint-Pierre (suivi de la Chaumière indienne), g^d^ in-8°, fig. d'après Meissonnier, gr. en bois. (Imp. Rés. Y². 760. m. 30.)

1844. Paris. Imprimerie Royale, *Journal de l'expédition des Portes de fer*, rédigé par Charles Nodier, g^d^ in-8°, fig. d'après Raffet, Decamps, Dauzats, gr. en bois. (Imp. Rés. Lh ⁵. 252.)

1855. Paris. Bureaux de la Société générale de librairie, *Les contes drolatiques,* colligez ez abbayes de Touraine et mis en lumière par le sieur de Balzac... Cinquième édition, illustrée de 425 dessins de Gustave Doré, in-8°, fig. en bois. (Est. Tb. 75.)

1858. Paris. Michel Lévy, *Les Contes rémois,* par M. le comte de C. (Chévigné). Dessins de E. Meissonnier. Troisième édition, in-8°, fig. en bois. (Imp. Y. np.)

Par cette énumération sommaire des ouvrages les mieux illustrés dans tous les pays et à toutes les époques, on peut voir que, de tout temps, sauf au XVIIe siècle, ou le goût était tourné d'un autre côté, il parut un certain nombre de livres ornés d'estampes parfaitement appropriées au texte qu'elles commentaient et absolument dignes d'être proposées en exemples. L'éditeur qui désirerait poursuivre la carrière que lui ont ouverte ses prédécesseurs pourrait, rien qu'en étudiant les ouvrages que nous venons de signaler, se rendre un compte exact des causes qui ont valu le succès à ces ouvrages. L'artiste a su exprimer d'une façon intelligente la pensée de l'écrivain auquel il s'adressait et a commenté avec son sentiment particulier le texte qu'il entendait expliquer, en se servant de la langue universelle de l'art. Une collection qui comprendrait les livres que nous venons de mentionner suffirait largement à l'éducation des gens de goût; le nombre des livres illustrés intéressants est sans doute bien plus considérable, mais ici la qualité doit être de beaucoup préférée à la quantité. Que les historiens étudient tous les livres qui contiennent des estampes, rien de mieux lorsqu'il s'agit d'écrire une histoire de l'ornementation du livre à toutes les époques, mais le jour où l'on veut signaler des exemples à suivre, des modèles à imiter, il importe de faire un choix sévère et d'attirer l'attention uniquement sur les ouvrages tout à fait dignes de l'estime universelle.

Qu'on nous permette d'insister sur les conditions nécessaires à observer lorsque l'on entreprend de publier un ouvrage illustré. Confier à un artiste, dont les aptitudes spéciales sont reconnues, le soin de dessiner et de graver lui-même ou de faire graver sous sa direction un certain nombre de planches, ne constitue qu'une des parties de la besogne; la confection entière du livre nécessite un goût très délicat et des précautions multiples. Dans le choix des ornements typographiques, il faut avoir égard aux caractères employés, renoncer à tout agencement qui jurerait avec les types adoptés et avoir toujours en vue l'homogénéité de l'œuvre. Pour le tirage, les précautions à prendre sont nombreuses : si les gravures sont intercalées dans le texte, il importe qu'elles soient imprimées de façon à ne pas faire tache à côté des caractères qui les avoisinent; si elles sont imprimées isolément, par leur dimension elles doivent correspondre à la justification adoptée par l'imprimeur typographe et être tirées dans une gamme analogue à l'impression placée en regard. On ne saurait

trop insister sur ces détails, qui peuvent paraître puérils, mais qui concourent singulièrement au succès du livre; que l'on examine avec soin tous les ouvrages que nous avons cités ci-dessus, on verra que la vogue dont ils jouissent légitimement est due non seulement au talent des artistes qui les ont ornés de figures, mais encore à la parfaite exécution des

LE CONNOISSEUR.

Planche tirée des *Contes moraux de Marmontel* (1765).

moindres éléments qui composent le volume. A aucune époque on n'a édité autant d'ouvrages illustrés que de nos jours; le public semble avoir besoin de trouver partout un commentaire pittoresque au texte qui est présenté; les publications ornées de planches se multiplient à l'infini, et dans le nombre il en est quelques-unes qui font tout à fait honneur aux hommes qui les dirigent. Le moment nous semble donc opportun pour rappeler à nos contemporains ce qu'ont fait leurs devanciers et pour les engager à s'inspirer des bons modèles qui leur ont été légués.

GEORGES DUPLESSIS,
Conservateur des estampes à la Bibliothèque Nationale.

Tissu brodé en soies de couleur et fils d'or et d'argent (travail bosnien).

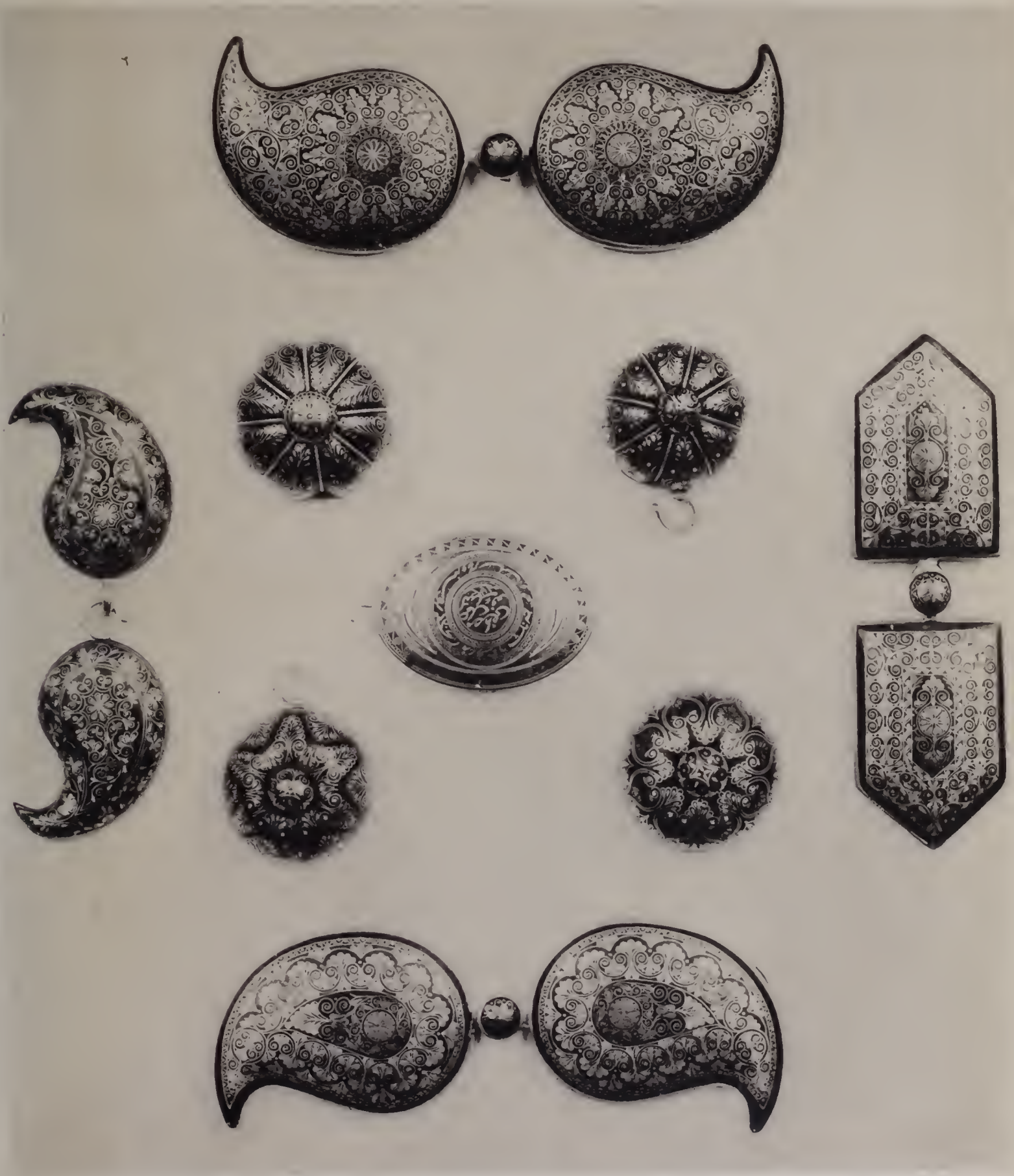
LES ARTS INDUSTRIELS DE LA BOSNIE ET DE L'HERZEGOWINE

La collection de quelques objets d'art industriel de la Bosnie et de l'Herzegowine qui a trouvé un accueil si favorable au Musée des Arts décoratifs de Paris, nous paraît d'autant plus mériter l'intérêt qu'elle nous représente les productions d'un peuple qui, aux limites de la civilisation européenne, a conservé en quelque sorte la tradition des travaux manuels de l'Orient, que nous croyons aujourd'hui pouvoir étudier seulement en Asie, spécialement en Perse, au Japon et aux Indes.

Les Bosniaques, Slaves d'origine, qui, à la fin du xe siècle, occupèrent une partie de l'ancien Illirium, n'ont pas tardé à s'assimiler la culture et la civilisation byzantines et à y approprier leur caractère, de même qu'ils ont plus tard subi l'influence de la Hongrie et celle de l'Italie par le voisinage de la Dalmatie. Au xvie siècle, conquise par les Mahométans, la Bosnie accepta d'autant plus facilement les mœurs, les éléments de culture et de civilisation des conquérants, que, à côté de la population appartenant principalement à l'Église grecque orientale et aussi au culte catholique romain, il existait une secte chrétienne assez répandue : les *Bogumil* (ce qui veut dire : « Dieu nous ait en miséricorde »). Cette secte, ne voulant être ni grecque ni romaine, s'est, probablement sans difficulté, convertie au mahométanisme. Il est intéressant de noter ici, premièrement, que ces Bosniaques, à en juger d'après leurs monuments funèbres, ont possédé, à côté d'autres qualités intellectuelles, un certain goût pour les arts; et en second lieu, que nous trouvons aujourd'hui des familles d'artisans, pour la plupart mahométans, chez lesquelles la même industrie, dans les mêmes lieux, a été exercée depuis douze générations; ces deux faits ne sont peut-être pas sans corrélation. Mais quelle que soit l'influence qu'il ait subie sous le rapport de la culture et du style, soit byzantine, soit orientale (Perse et Inde), soit celle de la Dalmatie ou de l'Italie, le Bosniaque, au fond, est toujours resté slave. Il a principalement le sens de l'ornement : la forme pour lui est secondaire; souvent il sacrifie la forme, bien qu'il en ait l'intelligence, à l'ornement « slave-oriental ».

Le maître bosniaque n'aime pas à répéter plus d'une fois un nouveau type ornemental oriental; la seconde fois, il le transforme déjà librement; on peut donc admettre qu'il existe un « genre bosniaque » en fait d'ornements.

BIJOUTERIE (XIXme SIÈCLE)



CH. DELAGRAVE, ÉDITEUR

PHOTOTYPIE BERTHAUD, PARIS

AGRAFES DE CEINTURES, BROCHES & BOUCLES D'OREILLE (TRAVAIL BOSNIEN)

(EN BOIS DE COULEUR INCRUSTÉS D'OR ET D'ARGENT)

Collections du Musée des Arts Décoratifs

Le bosniaque possède à peine une notion du dessin, à notre point de vue. A l'aide du compas il fait les divisions sur l'objet à décorer et dessine — admettons ce mot — directetement l'ornement avec des instruments primitifs qu'il a confectionnés lui-même.

Il sait bien, le plus souvent, ce qu'il veut, et il possède l'amour-propre de « l'artiste » à un certain degré. Outre cette heureuse qualité, d'autres circonstances ont favorisé le maintien et le développement de la bonne tradition artistique, citons; par exemple, l'usage de s'offrir mutuellement des cadeaux d'un genre artistique.

Ces cadeaux étaient commandés directement par le donateur à l'artisan, ce qui donnait à chaque objet un caractère bien individuel.

C'est là peut-être le secret du charme que les objets du genre oriental, malgré leurs imperfections, exercent sur nous autres Européens, qui, en pareilles circonstances, allons généralement demander nos cadeaux au magasin, rarement à l'atelier même. La personnalité de l'artisan européen disparaît dans la masse de la production, concentrée dans l'atelier ou dans la fabrique. L'acheteur ne voit que le marchand ou le représentant de l'atelier. En Orient ainsi qu'en Bosnie, la conception et l'exécution sont en contact direct, chaque pièce gagne un certain caractère « original ». L'espace nous manque pour donner à ces quelques aperçus historiques, ainsi qu'à la description technique, l'importance qu'ils mériteraient. Quoique la production industrielle de la Bosnie fût il y a cinquante années, tant comme perfection que comme variété et quantité, supérieure à celle d'aujourd'hui, plusieurs branches se sont maintenues, grâce à quelques bons maîtres, qui conservent encore les anciennes traditions et pourront être les instituteurs d'une génération nouvelle d'artisans, d'autant plus que le talent est chez eux pour ainsi dire héréditaire.

L'exposition de Buda-Pesth (1885) l'a déjà démontré. Après ces remarques, nous présentons les spécimens les plus caractéristiques de notre petite collection :

Objets exposés au Musée des Arts décoratifs.

a. Travaux repoussés et gravés en cuivre laiton, Pakfong (sorte de bronze) et argent : n° 3, aiguière et bassin; n° 18, brûle-parfums; n° 20, aiguière; n° 4, service à café; n°s 10, 11, 17, coupes; n° 21, plateau; n°s 22, 23, 24, plats; n°s 16, 31, bouteilles à eau; n°s 34, 37, moulin à café, tasses à café (argent), soucoupe, gravé et repoussé.

b. Incrustation de fil de laiton, d'argent et d'or sur bois : n°s 114, 115, 116, agrafes or et argent; n° 111, bouton; n° 104, éventail; n°s 109, 110, coupe-papier; n° 108, cuillère et fourchette; n°s 106, 107, canne et manche de parasol; n° 103, plateau; n°s 101, 102, cassette pour bijoux.

c. Travaux damasquinés d'or et d'argent : n°s 39, 40, couteaux; n° 38, poignard; n°s 45, 46, couteaux.

d. Incrustations d'os, de laque et de fil de laiton sur os. Voir les n^os^ ci-dessus.

e. Tissus de coton fin et de soie, tissés d'or de différents dessins.

f. Tapis à double face à dessin partie slave, partie orientale en couleurs végétales.

g. Broderies, quelques petites dentelles et passementeries en soie et en or : n° 405, broderie à jour; n° 404, dessin à feuille de tilleul; n°s 408-409, chemise de femme; n°s 114-115, fichu (avec dentelles).

h. Travaux en nielles et filigranes : n° 122, soucoupe; n° 123, tabatière, etc.

Si, dans les circonstances actuelles, les travaux en incrustations sur bois et os aussi bien que ceux en damasquine, les broderies et les différents tissus méritent d'être considérés et d'attirer l'attention des connaisseurs, il est à constater que la consommation modeste de la Bosnie ne correspond pas suffisamment à ses productions, pourtant encore assez remarquables pour soutenir et relever cette industrie. Que faire pour trouver l'application rationnelle et l'utilisation de cette technique spéciale? Il est naturel de chercher à attirer l'Europe avec un choix varié d'objets d'utilité et de fantaisie; quoique par ce procédé le principe

des productions caractéristiques risque de perdre de son originalité, comme nous le voyons déjà au Japon et aux Indes; une influence intelligente pourra non seulement sauver, en la conservant et en l'élevant, la spécialité bosniaque, mais aussi lui donner les moyens de suffire aux demandes des marchés européens.

Ce qu'il y a à faire pour obtenir ce résultat, pour la Bosnie c'est la division du travail. La Bosnie fournira la partie décorative des objets que l'Europe demandera ; le modèle, la forme, pour lesquels le Bosniaque n'a point les véritables notions, parce qu'il est Slave, seront apportés par l'Europe. De la prompte réalisation de cette idée les deux parties profiteront.

La voie sera ouverte à de nouvelles relations pour l'art industriel.

La petite collection que nous avons présentée a pour but, non pas seulement de montrer la technique bosniaque, mais aussi, en cas de succès, de trouver la réalisation de cette idée en France.

Le génie d'art industriel de la France a, depuis plus de deux siècles, donné des preuves éclatantes de sa force de conception.

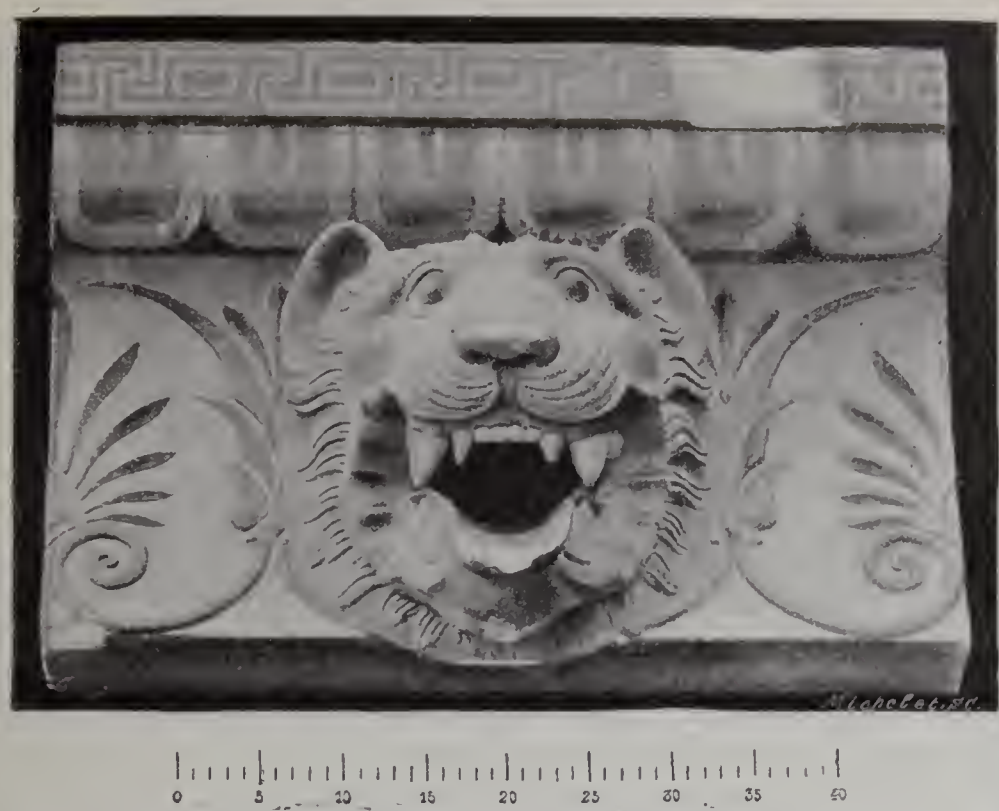
Bien des genres de style ont été ingénieusement créés et propagés par lui.

Nous ne doutons point que ce génie trouvera le moyen de donner au talent bosniaque, quelque modeste qu'il soit, la nouvelle application qu'il mérite pourtant.

L'hospitalité qui a été donnée aux productions bosniaques pourrait d'autant plus sûrement établir les bases de longues et solides relations que les observations auxquelles a donné lieu cette exposition, pourront encourager les maîtres bosniaques à appliquer leur technique sur des objets différents et variés, pour les exposer peut-être dès l'automne prochain à Paris.

En attendant, je présente à la Direction du Musée des Arts décoratifs et à son honorable Président mes plus sincères remerciements.

Otto de Szent Györgyi.



0 5 10 15 20 25 30 35 40

Fig. 12. — Cheneau en terre cuite peinte, de Metaponte.

LA SESSION NORMALE DE 1886-1887

CONFÉRENCE SUR

L'HISTOIRE DE L'ART ET DE L'ORNEMENT

Par M. Edmond GUILLAUME

(*Suite* [1].)

L'ASSYRIE

L'Assyrie nous offre un style particulier qui a présidé à un art très vivace, et auquel se rapporte une série de monuments qui comptent parmi les plus considérables de l'antiquité asiatique.

Les palais assyriens étaient bâtis sur des terrasses artificielles dont les côtés étaient consolidés par des murs très épais; on y voyait des cours nombreuses ou étaient les appartements des princes et des grands officiers et de vastes salles où les rois donnaient leurs audiences. On y trouve aussi des restes de pyramides à étages superposés, s'élevant sur des terrasses et qui servaient à la fois de temples et d'observatoires. Les innombrables sculptures qui décoraient les palais étaient toujours peintes de couleurs très vives. La polychromie était en honneur ici comme en Égypte, comme en Grèce et dans tous les pays méridionaux, où la décoration polychrome s'explique par la qualité du jour. Plus la lumière est vive, plus l'œil trouve de plaisir à l'intensité et à la variété des couleurs.

On l'a observé depuis longtemps, à mesure qu'on s'éloigne des pôles et qu'on se rapproche de l'équateur, on voit les pétales des fleurs comme les ailes des papillons et des oiseaux se teindre de tons plus gais, plus chauds et plus tranchés. On voit aussi les demeures des

1. Voir la *Revue des Arts décoratifs*, VIe année, p. 353.

hommes, leurs meubles et leurs vêtements prendre des couleurs plus vives et plus hardiment posées l'une auprès de l'autre, sans transition, sans nuance intermédiaire.

Il reste relativement peu de chose de Ninive et de Babylone, mais les fouilles exécutées près de Ninive peuvent nous donner une idée du style des monuments assyriens.

Au commencement de ce siècle, on ne connaissait aucun des grands monuments de l'art assyrien. On avait rapporté des bords du Tigre et de l'Euphrate des cachets, des cylindres et autres petits objets, mais rien ne faisait présager qu'on pourrait, au moyen des monuments de l'art, reconstruire, par l'imagination, cette civilisation qui occupe une si grande place dans l'histoire.

En 1842 seulement, M. Botta, consul de France à Mossoul, entreprit de faire des fouilles sur la rive orientale du Tigre, à Khorsabad, sur l'emplacement ou fut Ninive. Ces fouilles furent couronnées de succès. Il découvrit un palais entier, décoré de sculptures colossales et de bas-reliefs représentant des scènes de la vie publique ou privée des anciens Assyriens. Le Musée du Louvre s'est enrichi de ces trouvailles, et vous avez pu les y étudier. Les fouilles entreprises par M. Botta ont été continuées par son successeur, M. Victor Place, et M. Félix Thomas, architecte, ancien grand prix de Rome.

Un Anglais, M. Layard, entreprit aussi des fouilles à Nimroud, près de Khorsabad. Il a découvert également un vaste palais dont les curieuses sculptures sont placées au British Museum. L'existence de ce palais remonterait à trois mille ans, celui de Khorsabad serait postérieur.

L'architecture, toujours obligée de s'assujettir, d'une manière générale, à l'emploi des matériaux que présente la contrée, trouvait en Assyrie peu de bois et encore moins de pierre. Elle n'en a pas moins produit là de gigantesques monuments, avec la brique crue le plus souvent, reliée par l'asphalte chaud, la brique cuite pour les quais, les égouts, et la brique émaillée pour la décoration des parements. L'albâtre a servi, à la base de leurs constructions, pour les grands bas-reliefs. Là, comme en Égypte, les habitations civiles, des villes entières construites en brique crue, sont redevenues des monticules de terre. Les palais seuls et les temples, construits en matériaux meilleurs, ont résisté, en partie du moins, à la destruction.

Fig. 5. — Chapiteau assyrien.

On n'a retrouvé qu'un seul fragment de colonne assyrienne en pierre. Il comprend le chapiteau et la partie supérieure du fût (fig. 5). Les colonnes représentées sur les bas-reliefs sont sveltes et paraissent avoir été exécutées en bois. Les chapiteaux présentent le plus souvent des éléments curvilignes qu'on peut qualifier *volute*. Cette volute, on la retrouve partout en Assyrie et en Chaldée. Elle apparaît également dans les représentations de meubles et dans les ivoires retrouvés. Ces courbes et ces enroulements se montrent aussi dans la disposition d'un motif auquel les Assyriens attachaient certainement un sens religieux et symbolique ;

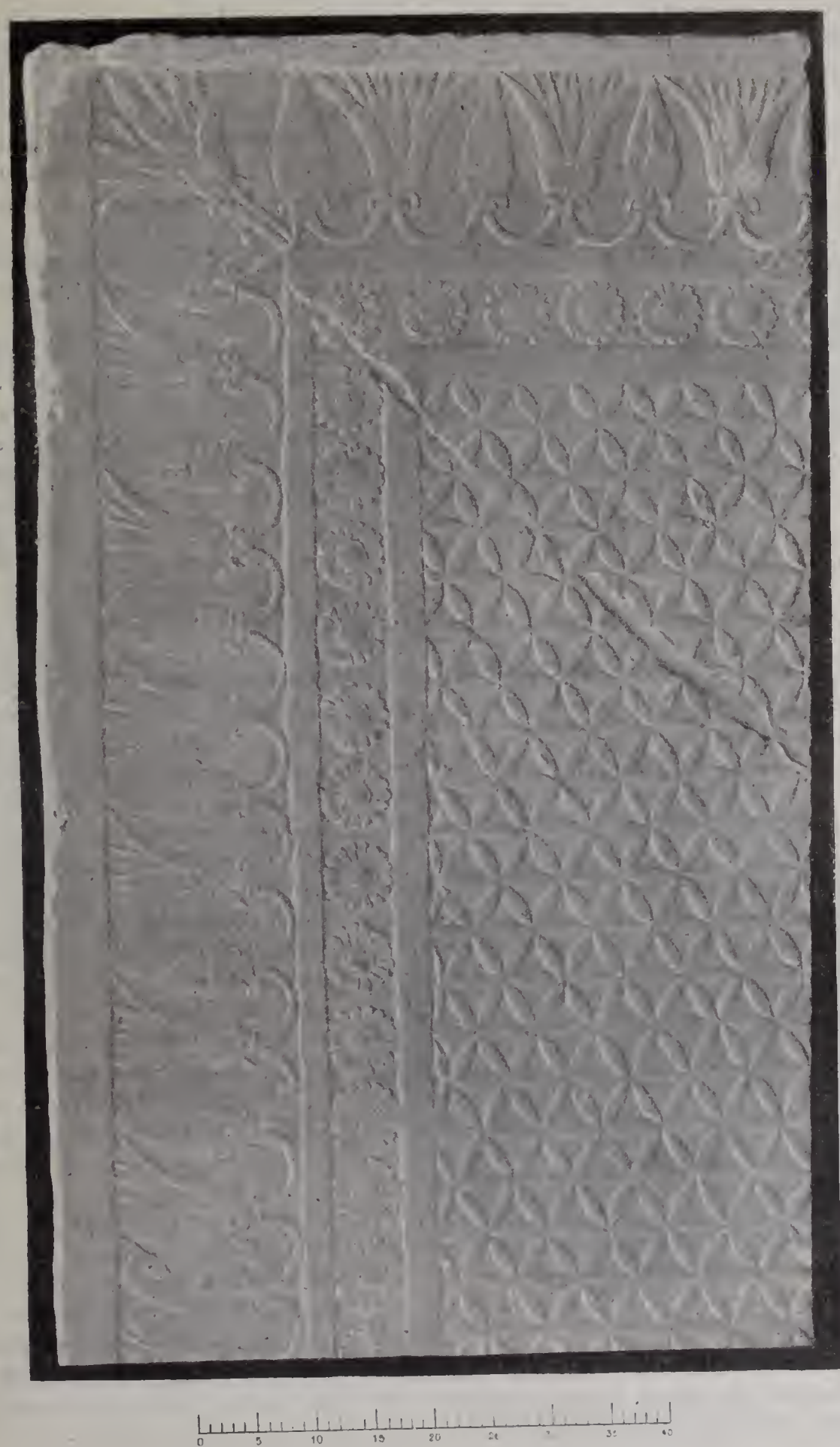


Fig. 7. — Seuil de porte au musée assyrien du Louvre.

nous voulons parler de ce groupe que l'on a quelquefois appelé l'*Arbre mystique*, l'*Arbre de vie* (fig. 6). C'est un heureux arrangement de lignes sinueuses où s'encadre, au milieu de palmettes, le pilastre richement décoré qui sert de tronc à cette sorte d'arbre imaginaire et composite. Vous le trouverez, en dehors des ouvrages spéciaux, représenté en grand dans les salles du 1er étage du Louvre, situées en haut de l'escalier assyrien, derrière la grande colonnade, salles que j'ai eu à décorer. Quatre arbres de vie forment les angles des voussures ; vous retrouverez là aussi, dans la décoration de ces salles, la plupart des éléments décoratifs de l'art assyrien.

Fig. 6. — Partie supérieure d'un arbre mystique, d'après un bas-relief de Nimroud.

Pour vous donner une idée de la richesse décorative des palais assyriens, nous vous présentons l'unique moulage des ornements de ce style que nous avons pu nous procurer. C'est tout simplement un seuil de porte, dont l'original est au Musée assyrien du Louvre, et qui provient du palais de Khorsabad (fig. 7). Il présente à la fois l'ornementation par les combinaisons géométriques et par l'imitation de fleurs. Le centre, occupé par une série de cercles entrelacés formant des rosaces à 6 pétales obtenues simplement par le maniement habile du compas; la bordure, composée de fleurs de lotus ouvertes ou fermées, représente une frise dans laquelle les boutons alternant avec les fleurs épanouies vous rappellent l'Égypte; entre cette bordure et la partie centrale court une série de marguerites disposées en cordon. Il nous paraît évident que l'artiste a voulu imiter ici, en fouillant la pierre avec son ciseau, les dessins mêmes des tapis qui couvraient le sol des pièces voisines.

Fig. 8. — Tête de lion, tiree d'un bas-relief assyrien.

Les moulures presque uniques que l'on rencontre en Assyrie existent dans les quelques édifices ou parties d'édifices où la pierre a été employée. A Khorsabad, par exemple, dans le mur de soutènement d'un petit monument isolé, il y a une petite plinthe, un dé et un couronnement. Ce couronnement est la vraie corniche égyptienne composée d'un tore, d'une gorge et d'un fort listel. Le rapprochement mérite d'être signalé.

Un élément de décoration très fréquent et donné vraisemblablement par la construction même, par la brique, c'est le système des créneaux, qui formait le couronnement de tous les édifices de la Mésopotamie.

Les *cannelures*, que nous appellerons *ioniques*, se trouvent sur une *stèle* découverte par M. Place à Khorsabad.

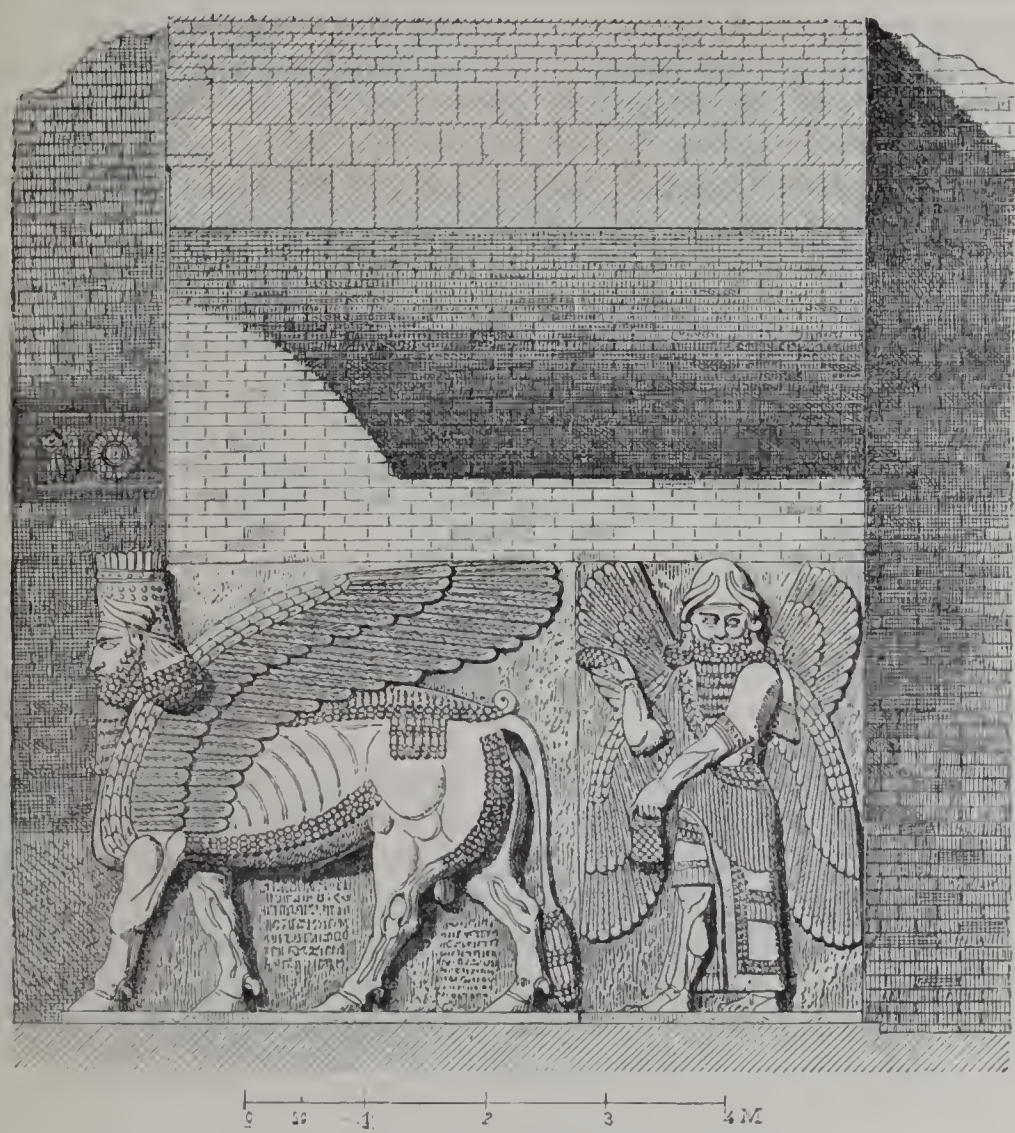


Fig. 9. — Coupe d'une porte à Khorsabad.

Dans la haute Mésopotamie, la pierre est moins rare qu'à Babylone et en Chaldée; elle y a été employée dans de bien plus larges proportions; aussi les édifices sont arrivés jusqu'à nous dans un meilleur état de conservation. La pierre et l'albâtre ont été employés surtout en revêtement et au bas des murs, dont ils protégeaient le massif terreux sur 2 ou 3 mètres de haut. Ces revêtements furent livrés aux sculpteurs, tant à l'intérieur qu'à l'extérieur, pour y tailler des bas-reliefs en l'honneur des dieux et pour transmettre à la postérité les fastes du règne du roi constructeur.

Le palais du roi Sargon, à Khorsabad, présentait ainsi un développement de bas-reliefs qui n'avait pas moins de 2 kilomètres. La tête de lion reproduite ici (fig. 8) provient d'un de ces bas-reliefs représentant une chasse.

Les portes étaient la partie la plus exposée aux chocs. On avait donc dressé là, comme pieds-droits, des monolithes de grande dimension et des dalles plus épaisses. Ces monoli-

thes se transformèrent en images des divinités protectrices ; ce fut là que l'on mit, la face tournée vers le visiteur qui se préparait à franchir le seuil, les énormes taureaux ailés à visage d'homme que vous avez vus au Musée du Louvre (fig. 9).

La brique cuite ou crue ne se montrait jamais à nu ; elle était toujours recouverte d'un enduit de chaux cuite et de plâtre. Ce stuc blanc servait de fond général et de support aux autres couleurs. Les parties décoratives principales étaient revêtues de briques émaillées, aux archivoltes des portes, à la base des créneaux. Ils produisaient aussi des tableaux presque indestructibles par l'assemblage de briques émaillées. Comme ornements, ce sont, avec les marguerites ou rosaces que nous avons déjà vues, et de toutes dimensions, ce sont des *entrelacs,* des *palmettes,* des *chevrons,* des alternances de boutons et de fleurs de lotus réunis par une tige sinueuse. Ce dernier motif a dû être introduit en Chaldée et en Assyrie par les étoffes et les bijoux, les meubles et les vases que la Mésopotamie tirait de l'Égypte par l'intermédiaire des Phéniciens ; ceux-ci s'étaient, d'ailleurs, approprié aussi cet élément décoratif, et l'avaient introduit dans les objets qu'ils fabriquaient eux-mêmes et qu'ils répandaient aussi bien en Mésopotamie que dans tout le bassin de la Méditerranée. Les Grecs, comme nous le verrons plus loin, l'ont perfectionné encore et reproduit à l'infini. Les Assyriens ont aussi adopté un symbole égyptien, le globe ailé, qui orne la corniche de tous les temples dans la vallée du Nil. Ils l'ont souvent transformé en plaçant au centre du cercle la figure du roi dans l'attitude de la prière ou lançant un dard à trois pointes qui devait être la foudre (fig. 10).

Les formes végétales ont été employées avec bonheur par les ornemanistes assyriens ; ils ont su, même avant de s'approprier des motifs étrangers, tirer de la plante et de la fleur, librement imitées, des partis ingénieux et brillants. On peut les admirer dans les broderies des vêtements royaux d'Assournazirpal, représentés sur les bas-reliefs de Nimroud, broderies sculptées avec patience, jusqu'aux moindres détails, dans l'albâtre tendre [1].

Les décorateurs de Babylone et de Ninive ont créé une ornementation très bien entendue, ils ont montré une imagination riche et féconde en inventant et jetant dans le courant de l'art bien des motifs que leur ont empruntés tous leurs voisins, d'une part les Mèdes et les Perses, d'autre part les Syriens, les Phéniciens, les peuples de l'Asie Mineure, et, plus tard, les Grecs, ces maîtres sans rivaux à qui fut accordé le privilège d'assurer une sorte d'immortalité à toutes les formes qu'il leur a plu d'adopter, à toutes celles qu'ils ont daigné consacrer, par l'usage qu'ils en firent dans les œuvres impérissables que nous allons étudier.

Fig. 10. — Le globe ailé avec figure humaine.

1. Voir *Histoire de l'art dans l'antiquité*, par Perrot et Chipiez, t. II, p. 443 et suiv.

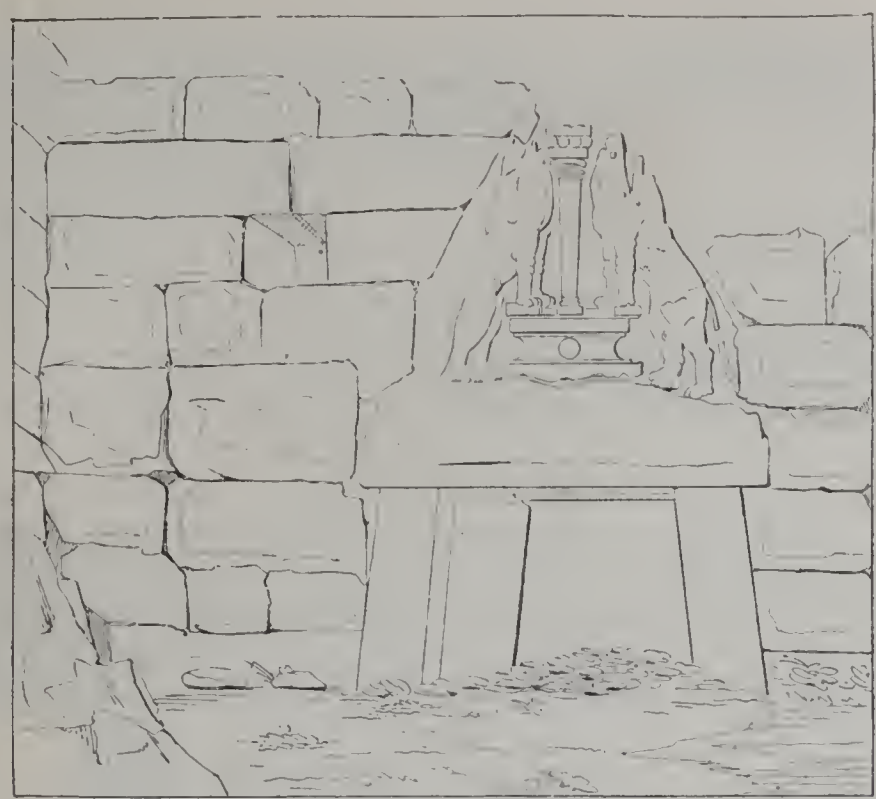


Fig. 11. — Porte des Lions, à Mycènes.

LA GRÈCE

Les anciens habitants de la Grèce se sont bâti des demeures, des murs, des forteresses, mais uniquement afin de pourvoir aux nécessités de la vie ou à leur sûreté. Le sentiment du beau n'a rien à voir dans les constructions grossières et massives que les Pélasges ont élevées pendant leurs mystérieuses migrations, non seulement dans la Grèce, à Tyrinthe, à Argos, mais dans l'Asie Mineure, à Pterium, et, dans l'Italie, à Palestrina, Norba, Cora, Ferentino, etc.

L'art, au temps d'Homère, est tout différent, et, autant que les descriptions du poète peignent les objets, on sent une civilisation orientale. Les mœurs et l'industrie se sont formées au contact de l'Asie; le commerce, la navigation, la piraterie ont concouru, encore plus que la guerre de Troie, à ce progrès, et lorsque l'art se dégage, au VIe siècle avant J.-C., nous le trouvons pénétré de traditions orientales. Les pyramides, dont il reste des débris auprès d'Épidaure et d'Argos, les monuments de Mycènes (fig. 11), et surtout les débris de décoration qui ont été transportés de Mycènes au Musée britannique, les ruines les plus archaïques du reste de la Grèce, les tombeaux et les vases les plus anciens que ces tombeaux contiennent, les témoignages involontaires qui échappent aux auteurs grecs, tout nous démontre quel lien étroit unissait l'ancien art de la Grèce à l'art des Orientaux.

Au VIe siècle avant notre ère, après de longs déchirements, les peuples si divers qui se partageaient la Grèce avaient trouvé leurs limites, leur constitution, leur équilibre. Alors les législateurs dictent leurs sages lois; alors le droit des gens est reconnu et la sûreté des mers proclamée. Les jeux Olympiques et les fêtes nationales établissent des relations amicales entre des peuples qui ne s'étaient vus que les armes à la main. La population croît à la faveur du bien-être; des colonies s'élancent de toutes parts et vont répandre le nom et les idées grecs chez les barbares de la Thrace, de l'Italie et de la Sicile.

Au siècle de Pisistrate, les arts grandissent sous une tutelle despotique; au siècle de

Périclès, ils atteindront leur divine perfection au sein de la liberté. Dans l'un et l'autre temps, Athènes fut, par sa position, un centre pour les peuples du monde ancien. Ses mœurs tenaient également de l'austérité des Doriens et de l'élégance des Ioniens. C'est à Athènes que l'ordre dorique a trouvé son expression la plus parfaite, l'ordre ionique, sa grâce la plus exquise. En un mot, Athènes possédait par excellence, et cela dès le VIe siècle, ce génie d'assimilation qui constitue un centre : elle s'annonçait déjà comme la capitale future des arts. C'est donc à Athènes que nous étudierons l'architecture grecque dans sa perfection, au Ve siècle sous Périclès, et pour cela il nous suffira d'une visite à l'Acropole.

Chaque ville grecque a eu son acropole, mais quand on dit l'Acropole, chacun sait qu'il s'agit de l'acropole par excellence, de l'Acropole d'Athènes, ou ont été élevés les monuments les plus parfaits qui jamais aient existé.

Toutefois, avant d'y arriver, nous dirons quelques mots des édifices plus anciens qui furent tous d'ordre dorique, comme celui de Corinthe, où la colonne n'avait, comme proportion, que quatre diamètres de hauteur; ce sont les proportions les plus courtes que montre l'art grec. Ce sont ensuite, en Sicile, les temples de Syracuse, colonie corinthienne, ceux de Sélinonte, colonie de Mégare, les temples de Pestum, colonie de Sybaris, la plus puissante ville de la Grande-Grèce pendant un siècle, et ceux de Métaponte, dans la Grande-Grèce aussi, où nous nous arrêterons un peu, car je dois vous en présenter un fragment intéressant.

La Grande-Grèce, comme vous savez, était la partie sud de l'Italie, que les Grecs nommaient ainsi parce qu'elle leur semblait, avec raison, plus grande et plus riche que leur propre patrie. Le duc de Luynes a retrouvé, fouillé et publié les ruines de Métaponte, sur le golfe de Tarente, aidé d'un architecte, M. Debacq. De nombreux fragments de terre cuite, d'une grande beauté, ont été retrouvés. Une cimaise de couronnement, chéneau qui servait à l'écoulement des eaux pluviales, est un des morceaux principaux. Vous en voyez ici le moulage, sur lequel la peinture décorative a été reproduite (fig. 12). La palmette, la fleur de lis marin coupée en deux, alternativement rouge et bleue ou bleue et rouge; la tête de lion à gueule ouverte et à langue rouge, le méandre avec des rectangles rouges, le méandre blanc sur un fond jaune, tout était encore peint de couleurs très vives. Vous pouvez voir la terre cuite originale exposée dans la bibliothèque de l'École des Beaux-Arts; elle lui a été donnée récemment par M. Debacq lui-même. Les peintures ont pâli, mais elles sont encore très visibles. Nous devons dire, à ce propos, qu'on a trouvé aussi dans les fouilles de l'Acropole d'Athènes des terres cuites peintes du VIe siècle. Ces terres cuites avaient appartenu à l'ancien Erechteion et à l'ancien Parthénon, brûlés par les Perses. On y voit les oves, les palmettes, les entrelacs, peints sur une surface lisse et non pas sculptés en relief avant d'être peints. Or il faut indiquer ici quelles furent les trois phases de l'ornementation des temples. D'abord on peignit les ornements sur des moulures lisses, puis on les sculpta et on les peignit; enfin on les sculpta sans les peindre. Le marbre, la pierre, la terre cuite, le stuc ont été soumis au même système, à des époques successives.

Il y avait encore, sur le golfe de Tarente, la ville de Crotone, colonie des Achéens. Il ne reste plus qu'une colonne de son temple dorique.

Nous avons parcouru les principaux temples doriques à l'occident de la Grèce; il y eut aussi des colonies vers l'orient. Nous possédons au Louvre de nombreux fragments du temple dorique d'Assos.

L'Athènes de Pisistrate a été détruite de fond en comble par Xerxès et par Mardonius. On en retrouve des restes dans la construction de la muraille nord de l'Acropole. Lorsque Thémistocle, après Salamine, fit relever à la hâte les murs de sa patrie, on employa tous les fragments qui jonchaient le sol fumant. Ces tronçons de colonnes et ces parties d'entable-

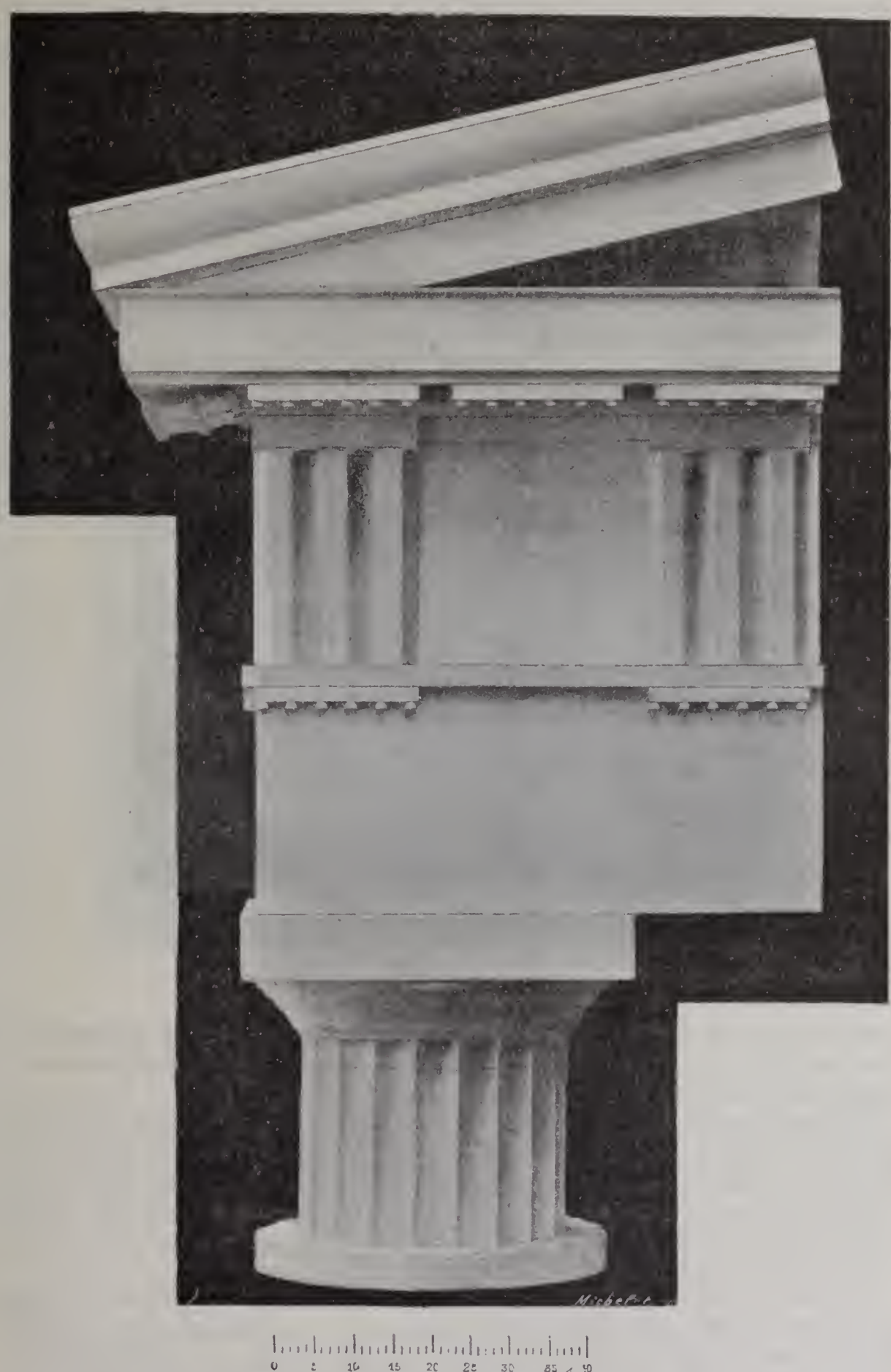


Fig. 13. — Ordre dorique du Parthénon.

ment servaient à raviver la haine des Grecs en leur rappelant les dévastations impies des Perses barbares. Il est très vraisemblable que ce sont là les ruines de l'ancien Parthénon.

Nous pouvons visiter maintenant cette Acropole, le berceau d'Athènes et de sa religion.

Après avoir gravi le grand escalier retrouvé par Beulé, nous arrivons, à droite, sur la terrasse où se trouve le temple ionique de la *Victoire aptère* ou *Victoire sans ailes*, le plus ancien monument de ce style qui soit encore debout et presque entier. L'ensemble de l'ordre présente la grâce unie à la force et à la gravité; la colonne, composée d'une base richement moulurée, du fût refouillé de cannelures profondes, séparées par des listels, et d'un chapiteau orné de volutes, porte l'entablement, composé lui-même de trois parties : l'architrave, divisée en trois fasces et couronnée d'oves et de perles, la frise, ornée de bas-reliefs, et la corniche, formée principalement d'un larmier couronné d'oves, et d'une cimaise dont les ornements étaient peints. Le temple est tétrastyle et amphiprostyle, parce qu'il offre deux

Fig. 14. — Tête de lion du Parthénon.

portiques de quatre colonnes, un sur la face principale, l'autre sur la face postérieure. Les frontons ont disparu, ainsi que la couverture; les frontons des temples ioniques n'avaient pas de sculpture, comme les temples doriques, dans leurs tympans.

En face de l'escalier sont les Propylées, œuvre de Mnésiclès, magnifique vestibule aux cinq portes inégales, dorique extérieurement, et ionique pour les colonnes intérieures. Ces six colonnes intérieures rappellent, sur une échelle plus grande, la simplicité de l'ordre de la Victoire aptère. Les ornements, dans tout l'édifice, sont gravés et peints sur des moulures lisses, en marbre. L'aile gauche des Propylées est plus importante que l'aile droite; la salle qu'elle renferme a été appelée la Pinacothèque.

En pénétrant dans l'Acropole même, nous apercevons sur la droite le Parthénon, temple de Minerve, de style dorique, dit octostyle parce qu'il a huit colonnes de face, œuvre de Phidias pour la sculpture, d'Ictinus et Callicrates pour l'architecture. La colonne dorique n'a pas de base; le fût est orné de cannelures en arc de cercle, séparées seulement par des

arêtes; le chapiteau se compose d'un tailloir, d'une échine et d'annelets au-dessous (voir fig. 13). Dans l'entablement, l'architrave est lisse, la frise est divisée par les triglyphes au-dessous desquels sont les gouttes, triglyphes séparés par les métopes où se trouvent des sculptures représentant, entre autres sujets, le combat des Centaures et des Lapithes; dans la corniche, sous le larmier, sont les mutules ornés de gouttes. Près des angles des frontons, sur la grande moulure en ove, formant cimaise, en retour sur les faces latérales, sont des têtes de lion, légèrement obliquées vers les façades principales, et qui projetaient l'eau des toitures (voir fig. 14). Sur la large saillie de la corniche, dans les tympans des frontons, étaient représentées la naissance de Minerve et celle de Neptune, par des figures en ronde bosse. La plupart de ces statues sont aujourd'hui au British Museum. Une frise entoure tout le monument, sous le portique, et représente la fête des Panathénées. A l'intérieur se trouvait la statue colossale de Minerve, en or et ivoire, œuvre de Phidias. Ici, comme au temple de la Victoire aptère et aux Propylées, les ornements étaient gravés à la pointe sur le marbre, ensuite peints ou dorés.

Fig. 15. — Chapiteau ionique de l'Erechteïon.

En revenant par la gauche de l'Acropole vers l'entrée, nous trouvons l'Erechteïon, édifice qui réunit les temples de Minerve Poliade et de Pandrose; le style ionique s'y présente dans toute son élégance et sa richesse (fig. 15). La frise, en marbre noir, était ornée de bas-reliefs en marbre de Paros. La porte de l'Erechteïon (fig. 16 et 17), une des rares portes grecques conservées, est aussi très richement décorée. La tribune appelée le Pandrosium aurait abrité le tombeau de Cécrops; son entablement est soutenu par six cariatides représentant des jeunes filles. Toute la riche ornementation de l'Erechteïon était sculptée et peinte.

Dans les chapiteaux ioniques de l'école attique, les volutes sont gracieusement reliées par une courbe infléchie, qui persiste dans les monuments de l'Ionie, où elle tend à se redresser

pour devenir une ligne droite au temple d'Apollon Didyme, à Milet, et à former un nouveau type qu'ont ensuite copié les Romains. (Voir le chapiteau ionique du Théâtre de Marcellus.)

Nous n'avons pas à nous éloigner beaucoup de l'Acropole d'Athènes pour trouver le plus ancien monument, encore debout, de style corinthien, qui date de 335 avant J.-C. Les Grecs attribuaient l'invention de cet ordre à un sculpteur de Corinthe, Callimaque, qui vivait vers l'an 440 et qui, probablement, n'eut d'autre rôle que d'en fixer et d'en populariser les formes. A l'est du rocher de l'Acropole se trouve le *Monument chorégique de Lysicrate,* de style corinthien. La base, le fût de la colonne et même l'entablement sont analogues à ceux de l'ordre ionique; le chapiteau surtout diffère et, par son élévation,

Fig. 16 et 17. — Couronnement et console de la porte de l'Erechtéion.

donne à l'ensemble de la colonne plus d'élégance (fig. 18). Sur la corbeille du chapiteau sont appliquées deux rangs de feuilles de l'acanthe, qui prendra plus tard, dans l'ornementation des édifices, une si grande importance. Les quatre angles du tailloir ou abaque, dont les côtés sont concaves, reposent sur des volutes qui croissent entre les feuilles des caulicoles, d'où partent aussi des volutes plus petites qui rejoignent le fleuron placé au milieu de chaque face de l'abaque.

Sur les tombeaux des Grecs figuraient souvent des *stèles,* dont on possède de nombreux exemples. Les deux types ici reproduits (fig. 19 et 20) montrent combien la symétrie et la régularité sont des règles générales de l'ornementation des Grecs, et comme ils savaient y joindre le sentiment fin et délicat des choses de la nature, imitées ou transformées. Au-dessous de ce riche couronnement se présentent ordinairement des rosaces, une inscription et un bas-relief représentant : *le mort et sa famille, les adieux, le banquet funèbre,* etc.

Le luxe des vases peints ne fut porté, chez aucun peuple, au même degré de profusion, de variété, de recherche et de magnificence que chez les Grecs. Il y en a aujourd'hui vingt mille au moins retrouvés dans les tombeaux et répartis dans les musées et dans les collections particulières. Les peintures et l'ornementation de ces vases sont des trésors d'art et

Fig. 19. — Stèle grecque.

Fig. 18. — Chapiteau du monument de Lysicrates.

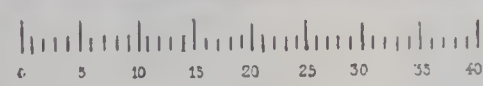


Fig. 20. — Couronnement d'une stele grecque.

d'archéologie, elles font revivre pour nous toute l'antiquité dans sa vie religieuse ou familière. Les vases grecs, trop longtemps appelés vases *étrusques*, furent importés d'abord dans les pays italo-grecs, où les premiers furent découverts au siècle dernier; puis ils y furent imités. Il y eut donc de nombreux ateliers de céramique en Grèce, à Samos, à Corinthe, à Égine, à Athènes, puis en Étrurie, en Sicile, à Agrigente, et dans la Grande-Grèce, à Nola (fig. 20, 21).

Certains noms ont pu être appliqués avec certitude à des vases grecs, suivant leurs formes. Ce sont principalement l'*amphore*, vase à large panse ovoïde, au col cylindrique, muni de deux anses; le *cratère*, qui servait au mélange de l'eau et du vin, à large ouverture et muni de deux petites anses attachées au bas de la panse; l'*hydrie* ou vase à trois anses, au col étroit; l'*œnochoé*, sorte d'aiguière, qui servait à verser des liquides par son bec allongé ou son bec en forme de feuille de trèfle; la *kylix* ou coupe; le *canthare*, large coupe munie de deux anses très élevées; le *lékytos*, petit vase à parfums, et le *rhyton*, vase à boire dont l'origine était une corne percée par la pointe et qu'on a décoré de têtes de toutes sortes d'animaux, surmontées d'un large col muni d'une anse.

Les deux métopes d'un temple de Sélinonte, conservées à Palerme, constituent le spécimen le plus ancien de la sculpture grecque (fin du VIIe siècle av. J.-C.); on peut citer aussi en ce genre la frise du vieux temple dorique d'Assos, en Troade, conservée au musée du Louvre; puis vient l'école d'Égine et les frontons du temple de Minerve, conservés à Munich, suivie de l'école d'Athènes qui comprend : la stèle d'Aristion, qu'on a appelée le soldat de Marathon, le Discobole de Myron, les sculptures du temple de Thésée, l'œuvre merveilleuse de Phidias et de ses élèves au Parthénon, qui n'en possède plus qu'une partie, le reste ayant été transporté à Londres ou à Paris; les œuvres d'Alcamènes et de Peonios à Olympie, de Polyclète, l'auteur du Doryphore, au musée de Naples, du Diadumène et d'un *Canon*, ou traité des proportions. Au siècle d'Alexandre viennent Scopas, un des auteurs des sculptures du tombeau de Mausole, recueillies au Musée britannique, auquel on veut aussi attribuer la Vénus de Milo, et même la Victoire de Samothrace, du musée du Louvre; Praxitèle, auteur de l'Apollon Sauroctone, et Lysippe, qui serait auteur de l'Hercule Farnèse, du musée de Naples, et de l'Athlète au Strigile. Enfin, du IIIe siècle au IIe siècle, la sculpture grecque finit avec les Écoles de Pergame, dont on possède depuis peu la Gigantomachie; de Rhodes, qui nous donna le groupe de Laocoon, par Athénodoros et Agésandros, et de Tralles, à laquelle nous devons le groupe du Taureau de Farnèse, des sculpteurs Apollonios et Tauriscos, qui est au musée de Naples.

(*A suivre.*) Edmond GUILLAUME [1].

1. Nos figures 5, 9, 10 et 11 sont empruntées au bel ouvrage de MM. Perrot et Chipiez, *Histoire de l'art dans l'antiquité*, commencé en 1881, édité par la librairie Hachette et Cie, et dont le quatrième volume est en publication. — Le premier volume est consacré à l'Égypte, le second à l'Assyrie, le troisième à la Phénicie et à Cypre; le quatrième comprendra la Sardaigne, la Judée et l'Asie Mineure.

C'est un magnifique résumé de tout ce qui a été fait sur l'histoire artistique de ces civilisations primitives, résumé étendu et renouvelé par tous les documents modernes, jusqu'aux plus récents. Quand la Grèce, l'Étrurie et Rome auront complété ce vaste ensemble, nous posséderons un véritable *Etat actuel* de la science au point de vue de l'*Histoire de l'art dans l'antiquité*.

Fig. 21. — Vase grec orné de peintures.

MODÈLES DE TAPISSERIES DÉCORATIVES (XIXme SIÈCLE)

CH. DELAGRAVE, ÉDITEUR

PHOTOTYPIE BERTHAUD, PARIS

ESQUISSES DES PANNEAUX EN TAPISSERIE

COMPOSÉS PAR M. P. V. GALLAND

En cours d'exécution à la manufacture des Gobelins et destinés à un Salon du Palais de l'Élysée

Collections du Musée des Arts Décoratifs

Composition de M. P.-V. Galland.

Nous avons déjà eu l'occasion de parler dans la REVUE DES ARTS DÉCORATIFS *de la décoration du salon de l'Élysée confiée à M. P.-V. Galland. L'éminent artiste a aujourd'hui terminé son œuvre, et ses remarquables compositions sont toutes en cours d'exécution à la manufacture nationale des Gobelins, où elles vont être traduites en tapisseries. Nous sommes heureux de pouvoir offrir à nos lecteurs le rapport officiel de M. Darcel, dans lequel l'œuvre de M. P.-V. Galland est appréciée avec une compétence que nul ne saurait disputer à l'ancien administrateur de la manufacture des Gobelins.*

Rapport de M. A. DARCEL

Paris, le 5 juin 1886.

Monsieur le Ministre,

Au nom de la commission nommée par l'un de vos prédécesseurs pour s'entendre avec M. P.-V. Galland sur l'exécution des peintures que l'Administration des bâtiments civils lui commandait pour servir de modèles de tapisseries aujourd'hui en cours d'exécution aux Gobelins, tapisseries destinées à la décoration de l'un des salons du palais de l'Élysée, permettez-moi, en vous annonçant l'achèvement de ces modèles, de vous en signaler l'importance.

Il s'agissait de remplacer les modèles, en grande partie détruits par l'incendie allumé par la Commune à la manufacture des Gobelins, que Paul Baudry avait peints en collaboration avec MM. J. Diéterle, Chabal-Dussurgey et Lambert, et que, occupé par d'autres travaux, il n'avait point accepté de refaire. Ils consistaient en cinq grands panneaux, en quatre pilastres placés deux à deux de chaque côté des glaces, en deux dessus de porte et en trois entre-fenêtres.

P. Baudry avait choisi pour motif général de son décor la personnification des cinq sens, dont chacun occupait l'un des cinq panneaux. Dans la partie inférieure, une figure se

tenait debout sous un motif d'ornement qui était un souvenir des anciennes portières de Claude Audran, et, à la partie supérieure, un ovale encadrait des enfants dont l'action correspondait au sens symbolisé au-dessous. D'autres enfants figuraient les quatre saisons réunies deux à deux dans les deux dessus de porte qui correspondaient aux ovales des panneaux. Aucun sujet spécial ne semblait avoir été adopté pour les pilastres et les entre-fenêtres.

Comme les surfaces indiquées aux auteurs des modèles n'étaient point les mêmes, ni par les dimensions ni par la forme, que celles qui existent réellement, les menuisiers ayant suivi d'autres plans pour exécuter les boiseries, M. P.-V. Galland eut à composer des modèles en plus grand nombre si leur ensemble couvre une moindre surface, une partie de ce qui était réuni dans les premiers modèles devant être séparée dans les seconds. En effet, chacun des cinq grands panneaux en forme réellement deux : un panneau rectangulaire inférieur et un panneau ovale au-dessus.

M. P.-V. Galland a pris pour idée génératrice de ses compositions la personnification des Poésies, tout en y laissant dominer l'ornement. Mais il n'a pas cru devoir s'astreindre toujours à y introduire une signification trop précise, combinant, partout où cela lui était possible, la figure humaine, les fleurs et l'architecture.

Cette architecture règle, par ses éléments divers, les grandes divisions de la décoration des panneaux, des pilastres et des entre-fenêtres qui n'ont ni les mêmes largeurs ni les mêmes hauteurs, mais qui se trouvent par elle reliés entre eux de facon à former un ensemble complet. Elle se compose dans ses éléments principaux d'une étroite bordure qui limite le champ de chaque modèle, quel qu'il soit, puis d'un soubassement orné, supportant deux minces pilastres fuselés couronnés par une sorte d'architrave, second encadrement d'un motif principal posé sur le soubassement. Des cartels, des écussons, etc., complètent la partie architecturale et achèvent de couvrir la partie supérieure des pilastres et des entre-fenêtres qui sont plus élevés que les grands panneaux.

Pour ceux-ci, trois motifs différents ont été adoptés [1]. Sur le panneau central, deux petits génies volent en soutenant un médaillon circulaire ou Apollon chevauche Pégase qui écrase le serpent Python sous ses sabots. Au-dessous, sur le soubassement, une sphère est posée sur laquelle les quatre saisons font leur évolution.

Des guirlandes de fleurs accrochées à l'entablement ou posées sur le médaillon tombent de chaque côté jusque sur le soubassement ou d'autres fleurs sont jetées.

Sur deux autres panneaux, cet ensemble est remplacé par un trépied de marbre, accosté de deux petits génies soutenant des guirlandes de fleurs. Dans les deux derniers, un grand vase de marbre remplace le trépied, chaque panneau étant varié, d'ailleurs, dans les attitudes des génies et dans la composition des guirlandes de fleurs.

Les pilastres qui encadrent les glaces, étant plus étroits, ont exigé plus de simplicité dans la composition. Dans chacun d'eux un petit génie se tient debout, symbolisant par sa physionomie et par ses attributs, ainsi que par les fleurs ou les plantes accrochées aux minces pilastres qui l'encadrent, un genre particulier de poésie : pastorale, héroïque, lyrique et satirique. Comme ces pilastres sont plus hauts que les panneaux, au-dessus du motif général qui leur est commun avec eux, de légères architectures, des cartels, des écussons et des guirlandes de feuillages complètent la signification des figures.

Les mêmes divisions architecturales ont été adoptées pour les trois entre-fenêtres qui sont d'inégale largeur. Sur le plus large, un médaillon circulaire encadrant une lyre rap-

1. La *Revue des arts décoratifs* a déjà publié deux panneaux et un dessus de porte, aujourd'hui elle publie un pilastre et deux entre-fenêtres, de façon à donner un type de chacun des éléments de la décoration du Salon des Poésies. (Voy. la *Revue des Arts décoratifs*, tome VI, page 283.)

pelle le médaillon d'Apollon sur Pégase, du panneau qui lui fait face. Sur les deux autres, inégalement plus étroits, des vases de lapis, combinés avec des cartels et des fleurs, rappellent, par ce qu'il a été possible de leur donner d'amplitude dans la forme, les motifs centraux des autres parties de la décoration.

Quant aux sept panneaux ovales, dont deux sont des dessus-de-porte, ils sont remplis d'abord par la même bordure étroite, puis par un médaillon central circulaire encadrant un buste en camaïeu et supportant deux guirlandes de fleurs. Apollon, de face, occupe le trumeau central, au-dessus du médaillon de Pégase et en face de l'entre-fenêtre décoré d'une lyre. Les six autres camaïeux représentent chacun une Muse posée de profil, et tournée vers Apollon.

Comme les boiseries qui doivent accompagner et encadrer les tapisseries que l'on exécute d'après les cartons de M. P.-V. Galland sont blanc et or, les colorations adoptées par celui-ci sont très claires et brillantes. Toute son architecture est d'or, rouge ou vert, suivant la place, avec quelques parties de marbres précieux sur un fond général jaune. Les enfants, modelés dans un seul ton, l'architecture et les fleurs s'y enlèvent en clair.

Tel est, Monsieur le Ministre, l'ensemble de cette décoration dont cette simple description ne peut vous indiquer ni la physionomie générale ni le caractère. Aussi, il me reste à essayer de vous faire apprécier le goût et la science dont M. P.-V. Galland a fait preuve dans l'arrangement de ses éléments divers et dans son exécution.

Sans rien répudier de la tradition qui a fait de notre Renaissance française une fille de l'Antiquité, mais une fille originale et libre, M. P.-V. Galland, bien qu'il soit un novateur dans l'art du décor, prend aussi l'antiquité comme point de départ et la Renaissance comme exemple, surtout celle qui se distingue par la subtile élégance des motifs. Mais, s'appuyant sans cesse sur l'étude de la nature, il sait lui donner une physionomie particulière et originale. Reprenant la tradition de nos ornemanistes du moyen âge qui, à l'imitation de ceux de la Grèce, avaient transformé certaines plantes et leurs fleurs en ornements architectoniques, il crée des éléments nouveaux de décor à l'aide de produits de la nature qu'on n'avait point encore exploités. Ses compositions rappellent la Renaissance, par la gracilité des formes ainsi que par l'élégance des détails et de l'ensemble, en même temps qu'elles lui sont absolument personnelles par l'emploi de certains éléments créés par une libre interprétation de la nature. Puis, dans l'emploi des fleurs, rigoureusement étudiées, et rendues avec la précision indispensable aux modèles de tapisserie, il montre une élégance ainsi qu'une science des combinaisons chromatiques, qui font de cette partie spéciale des types d'un art nouveau.

Les figures d'enfants, enfin, et les camaïeux qu'il a introduits au milieu de ses architectures et de ses fleurs, montrent que son entente des formes et des colorations ne s'arrête pas à ces éléments, mais qu'il sait marier le tout dans un ensemble qui porte l'empreinte bien particulière d'un talent et d'un tempérament.

Je suis persuadé, Monsieur le Ministre, qu'une ère nouvelle peut naître, pour l'art décoratif français, du Salon des Poésies au palais de l'Élysée, et vous nous permettrez, à mes collègues, M. Ch. Joly, alors conservateur du mobilier national, Debressenne, architecte du palais de l'Elysée, et à moi, de revendiquer la petite part que nous avons pu prendre à ces travaux, chacun dans la sphère de ses attributions, en proposant à l'un de vos prédécesseurs de les confier à M. P.-V. Galland. Nous ne l'avons fait qu'après avoir étudié avec lui le parti que l'on pouvait tirer de certaines données fournies par les décorateurs du XVIIIe siècle, avec des éléments qui, s'ils sont analogues, sont autrement combinés. Car l'art, quel qu'il soit, ne naît pas avec ses développements complets, malgré les prétentions de ceux qui le croient sorti tout armé d'eux-mêmes, comme s'il n'était pas la résultante du travail suc-

cessif des siècles, vivant à l'état latent en chacun de nous. Nous ne pouvons faire que certains artistes ne l'aient transformé à certaines époques, et nous devons tenir en haute estime ceux qui, connaissant leurs travaux, possèdent assez d'initiative et de force pour le transformer à leur tour.

J'ai l'honneur d'être, Monsieur le Ministre, votre très humble et dévoué serviteur,

Alfred Darcel,

Ancien administrateur de la manufacture nationale des Gobelins.

Cul-de-lampe composé par M. P.-V. Galland.

MODÈLES DÉCORATIFS (XIXe SIÈCLE)

CH. DELAGRAVE, ÉDITEUR

PHOTOTYPIE PERGERET & DE JOUX

ÉTUDES ORNEMENTALES D'APRÈS LA PLANTE, PAR M. P.-V. GALLAND

PROFESSEUR DE COMPOSITION DÉCORATIVE A L'ÉCOLE DES BEAUX-ARTS

LA MANUFACTURE ROYALE DE PORCELAINE DE BERLIN

La Revue des arts industriels publiée à Nuremberg sous le titre de *Kunst und Gewerbe* et dirigée par M. J. Stockbauer contient un article important de M. Adolphe Rosenberg sur la manufacture royale de porcelaine de Berlin. Il résulte de ce travail qu'après avoir débuté en 1751, sous Frédéric II, dans des conditions brillantes, et avoir rivalisé avec Meissen pour le fini de l'exécution, la richesse des couleurs dans les objets de prix et les articles ordinaires, la manufacture royale de Berlin entra tout à coup, à l'avènement de Frédéric-Guillaume II, dans une période de décadence qui n'a guère pris fin que depuis cinq ou six ans. M. Rosenberg attribue cet état de choses à l'abrogation de la mesure qui obligeait jadis les israélites, pour obtenir l'autorisation de se marier en Prusse, d'acheter à la manufacture royale de Berlin un service de table dont le prix était proportionné à leur fortune. De là le nom de « porcelaine juive », donné à la céramique berlinoise. Cette décadence continua d'une manière ininterrompue, en dépit des efforts mis en œuvre pour reproduire les formes antiques et pour imiter les chefs-d'œuvre populaires de la peinture. Aussi la critique ne se lassa-t-elle point de protester contre l'inertie de la manufacture royale et de prendre à partie ceux qui la dirigent. C'est ainsi que, tout en reconnaissant le talent du directeur comme sculpteur, on prétend qu'il n'est pas à la hauteur de la situation qu'il occupe; on lui reproche de ne pas avoir su attacher à la manufacture le peintre Wassili Timin, qui travaille depuis nombre d'années avec le plus grand succès pour MM. Villeroy et Block. On voit aussi de mauvais œil l'espèce d'ostracisme prononcé contre l'habile chimiste Sarnow, et l'on déplore le peu de progrès fait au point de vue des affaires par suite de cette routine administrative. Ces griefs sont d'autant plus accusés que la manufacture royale de Berlin n'est pas restée en arrière sous le rapport technique. L'invention de la porcelaine Seger, l'application des procédés de l'extrême Orient, le retour aux modèles du siècle dernier en ont donné la preuve. Malheureusement, s'il faut en croire M. Rosenberg, on n'a pas su utiliser ces avantages. Cependant les encouragements officiels n'ont pas fait défaut. Le subside accordé par le gouvernement à la manufacture royale de Berlin est à peu près le même que celui qui figure à notre budget pour la manufacture de Sèvres, mais le personnel de Sèvres est de beaucoup supérieur en nombre à celui de Berlin.

Quoi qu'il en soit, la manufacture royale de Berlin pourrait, suivant M. Rosenberg, si elle recevait une impulsion plus énergique et plus rationnelle, recouvrer aujourd'hui son importance commerciale d'autrefois. Cette opinion s'appuie principalement sur le rapport publié le 9 mars dernier par le commissaire directeur de l'exposition de la manufacture, M. Heinecke. Ce rapport établit que la porcelaine Seger offre non seulement 20 pour 100 d'économie sur la fabrication de la porcelaine dure, parce qu'elle nécessite beaucoup moins de chaleur, mais permet en outre de produire des verts clairs, des rouges et des jaunes qu'on ne peut obtenir d'autre manière. La porcelaine Seger travaillée en émaux colorés et en craquelés présente surtout beaucoup d'avantages, comme effet, lors-

qu'on y associe le bronze. Témoin la collection de lampes, de candélabres, de vases, de coupes, d'écritoires, de services à tabac, de porte-allumettes, etc., qui fait partie de l'exposition. Tous ces objets en porcelaine Seger sont montés sur bronze doré. Ils sont de plus d'un bon marché extraordinaire. La porcelaine Seger s'applique en outre sur une grande échelle aux besoins décoratifs. Elle s'emploie déjà pour les carreaux qui entrent dans l'ornementation des murs, des perrons, des marches d'escalier. M. Rosenberg constate aussi les progrès accomplis dans la décoration de la porcelaine dure. Il signale sous ce dernier rapport une collection de petits vases et de flacons ovoïdes en bleu turquoise, gris, vert olive, qui semblent garnis de pierreries. Ces articles sont exécutés avec beaucoup plus de goût que ceux de la manufacture de Worcester, où l'on a exagéré ce genre en l'appliquant aux vases de grande dimension et aux services complets, tandis qu'à Berlin on n'en fait usage que pour certaines parties de l'objet, tels que les cols des flacons. M. Rosenberg ajoute que la manufacture de Berlin est la seule où l'on fabrique des émaux colorés transparents.

Une troisième section de l'exposition comprend les imitations des modèles coloriés du siècle dernier, services, groupes, cloches, pommes de canne, flambeaux, boîtes à poudre, tabatières. Les pièces les plus importantes de ce groupe forment dans leur ensemble le surtout de table offert par Frédéric le Grand à sa tzarine Catherine. L'impératrice y est représentée assise sur un trône céleste et entourée de figures allégoriques. L'imitation de ce surtout a été offerte par l'empereur Guillaume au prince Georges.

CÉRAMIQUE (XVIIIe SIÈCLE)

CH. DELAGRAVE, ÉDITEUR. PHOTOTYPIE BERGERET & DE JOUX.

POT ET CUVETTE EN FAIENCE DE MENNECY

(Collection de M. J. Darcel)

MUSÉES

Nuremberg. — La collection des modèles du musée des arts industriels de Nuremberg s'est enrichie récemment d'une intéressante série d'ouvrages en métal. parmi lesquels figurent : une boîte à thé indienne de style moderne; deux vases turcs en cuivre jaune avec ornements gravés et ciselés; une aiguière turque avec cuvette en cuivre jaune ornées de ciselures représentant des fleurs et des sujets de chasse; un bracelet en vermeil avec deux têtes de bélier dans le goût antique; un collier en argent garni de perles et de pierres précieuses; un bracelet en argent niellé avec mosaïque en or; une tasse à pied décorée de peintures émaillées; une copie d'un buste antique de Jupiter, en bronze; une cassette en bronze avec patine multicolore; des reproductions en galvanoplastie d'un plateau en vermeil du xve siècle, d'un vase ou *pokal* de la même époque; et d'une croix appartenant au trésor de Hiddensoe. Signalons aussi trois vases japonais de 24 centimètres de haut. Ces vases, absolument égaux, sont en cuivre et ornés d'émaux cloisonnés. Ils offrent un intérêt tout particulier, parce qu'ils permettent d'étudier les divers procédés employés par les émailleurs japonais. L'exposition permanente ouverte au mois d'avril dernier dans les nouveaux bâtiments du musée contient, entre autres objets dignes d'attention, une Andromède enchaînée, ouvrage en bronze, qui a été fondu et ciselé dans les ateliers du musée industriel de Bavière, sur les modèles du sculpteur Hirt, de Munich. Dans la section technique se trouve exposée une remarquable collection d'outils très pratiques et très bien exécutés pour le travail des métaux.

Strasbourg. — Il est question de fonder cette année à Strasbourg un musée des beaux-arts et des arts industriels.

Hambourg. — Parmi les dernières acquisitions du musée des beaux-arts et de l'industrie de Hambourg, on voit un ouvrage de sculpture du xviiie siècle qui a été acheté à Forchheim en Franconie. Il représente Neptune et Amphitrite assis au-dessus d'un dauphin sur un rocher entouré de tritons. Les peintures rappellent les groupes en porcelaine de l'époque du *rococo*. A première vue on serait tenté de prendre cet ouvrage pour le modèle d'un de ces groupes, destinés à servir sur une table de pièce de milieu; mais un examen plus attentif fait reconnaître qu'il a été conçu dans un autre but. En effet, la partie antérieure du groupe est seule achevée, et celui des tritons qui s'accroche au bas du rocher semble regarder, en faisant un geste d'effroi, un objet invisible. Il est vraisemblable que l'artiste a exécuté ce travail pour la décoration monumentale d'une fontaine, de manière à pouvoir l'adosser à un rocher naturel ou à un mur. L'attitude du triton s'explique ainsi parfaitement. Ses compagnons, qui cherchent à se hisser, font tomber sur lui une pluie de coquillages, et le dauphin troublé dans son repos leur lance de l'eau. On trouve d'ailleurs des groupes du même genre dans les châteaux de Bayreuth et de Wurzbourg, où il y a beaucoup de fontaines.

La collection des faïences du même musée s'est également augmentée de plusieurs achats importants. Hambourg est sous ce rapport placé dans des conditions spécialement avantageuses comme centre d'une région où se

sont concentrées les productions des ateliers de céramique du nord de la France, de la Hollande, de la Suède et des duchés de l'Elbe. Quelques-unes de ces faïences proviennent du Schlesvig-Holstein et attestent les progrès remarquables de la céramique allemande de 1760 à 1770. La série commence par un plat brun de forme octogonale orné d'un double écusson sous une couronne. L'un des écussons porte une ancre et les initiales entrelacées C R et A R. Ce plat sort très probablement d'un atelier d'Eckernfœrde, ou de Criseby, berceau de l'industrie céramique du Holstein. Vient ensuite une boîte à thé exécutée en 1767 et décorée de bouquets voyants par le peintre de fleurs Jahn. Eckernfœrde ne jouit pas longtemps de sa renommée. Ses deux meilleurs maîtres, Buchwald et Leihamer, allèrent s'établir à Kiel. C'est là qu'ils firent, en 1769, deux autres ouvrages figurant au musée : l'un est un bol à punch en forme de bonnet d'évêque, orné de groupes orgiaques de personnages, hommes et femmes, en costume du temps; l'autre, un pot à fleurs échancré dont le vert jaunâtre contraste avec le vert bleuâtre ordinaire des faïences de Stockelsdorf.

C'est dans cette dernière localité, située aux portes de Lubeck, que le talent de Buchwald et de Leihamer atteignit son apogée, comme le démontre le vase réticulé qu'ils ont signé. Le corps de ce vase, en forme de poire, est entouré ou plutôt coupé par un réseau qui ne tient au vase même que par en haut et par en bas. Le réseau d'un noir verdâtre est orné, sur l'entrecroisement des mailles, de fleurettes rouges. Des cartouches portant des sujets de fleurs et des anses en volutes rococo apparaissent sur le réseau. Les productions de ce genre et la cheminée en faïence polychrome appartenant depuis longtemps au musée permettent d'affirmer que la fabrique de Stockelsdorf occupe le premier rang parmi toutes celles de l'Allemagne.

Munich. — Le musée national de Munich possède depuis peu de temps un triptyque dont les sculptures rappellent le faire de Michael Pacher, bien qu'elles ne puissent être attribuées qu'à l'un des disciples du maître. Ce triptyque de dimensions assez grandes a été cédé au professeur Animüller par le pasteur de Tramin pour la modique somme de trente napoléons d'or. Le fronton manque et se trouve actuellement dans la collection d'un amateur de Londres. Le panneau du milieu figure l'adoration de Jésus par Joseph et Marie et par des anges et des bergers. Sur le volet de droite est représentée sainte Catherine; sur celui de gauche, sainte Christine. Le socle est également composé d'un triptyque dont le centre est occupé par le Christ détaché de la croix et soutenu par la Vierge et par Marie-Madeleine. Les portraits de saint Wolfgang et de saint Vigile, revêtus de leurs ornements épiscopaux, ornent les volets du socle. Aucune inscription ne révèle le nom de l'artiste ni la date de l'œuvre.

Mais les figures du groupe central et surtout les têtes des bergers appartiennent évidemment aux commencements de l'art moderne. Les plantes sculptées du baldaquin ne sont pas antérieures à la fin du xve siècle. On en conclut que cette œuvre, d'une très grande beauté et d'une valeur artistique très remarquable, a été exécutée entre 1485 et 1490. Les recherches faites à cet égard à Tramin sont restées sans résultat. Le pasteur est mort et n'a laissé aucun document de nature à éclairer le problème. Tout ce que l'on croit savoir, c'est que le triptyque a d'abord appartenu à un marchand d'antiquités de Cles, qui était en relations suivies avec des amateurs et collectionneurs de Milan, Turin et Florence.

Le rédacteur en chef gérant : VICTOR CHAMPIER.

COULOMMIERS.— IMPRIMERIE P. BRODARD ET GALLOIS.

Fig. 22. — Frise du Forum de Trajan.

LA SESSION NORMALE DE 1886-1887

CONFÉRENCE SUR
L'HISTOIRE DE L'ART ET DE L'ORNEMENT

Par M. Edmond GUILLAUME

(*Suite* [1])

ÉTRURIE

Avant d'arriver à l'architecture et à l'ornementation romaines, nous devons dire quelques mots des Étrusques, l'art romain étant le produit de deux courants, l'un étrusque, l'autre grec. Chez les Étrusques, rameau détaché des Hellènes, avec influence asiatique, établis dans l'Italie centrale avant la guerre de Troie, la religion, les mœurs et l'art ont subi de notables modifications, ou se sont développés autrement que chez les Grecs proprement dits. L'ordre dorique, en Étrurie, s'est transformé, ou a pris un caractère différent, incomplet; il est devenu ce qu'on a appelé le *toscan*. Les éléments sont les mêmes que dans le dorique grec, sauf modification des formes et surtout des saillies. Il n'y a de nouveau que le gorgerin, l'astragale et une base, élément étranger au dorique grec, composée d'une plinthe circulaire, d'un tore et d'un filet. Vitruve décrit cet ordre, et on en

1. Voir la *Revue des arts décoratifs*, VIIe année, p. 11.

retrouve des restes dans un tombeau près de Tarquinies, dans les ruines d'un temple de Jupiter sur le mont Albain et dans celles du Temple de l'Espérance à Rome.

Fig. 23. — Déesse ailée de style oriental.

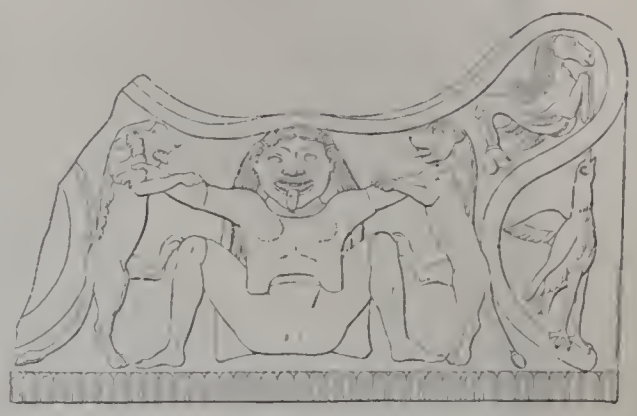


Fig. 24. — Fragment d'un char étrusque.

Les murailles des villes étrusques rappellent les constructions pélasgiques. Les plus anciennes productions de ce peuple sont empreintes d'un caractère oriental très prononcé (fig. 23 et 24). Ses tombeaux appartiennent à deux catégories bien distinctes : les uns ont la forme de tumulus, les autres ont leur façade taillée dans des rochers, les uns et les autres sont pourvus d'une ou plusieurs chambres funéraires, souvent ornées de peintures, de vases, etc. Les sarcophages sont fréquemment ornés de bas-reliefs représentant un combat (fig. 25).

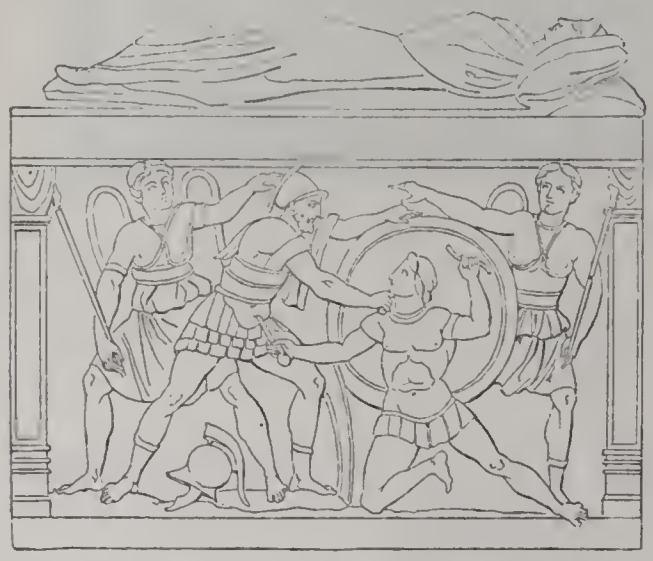


Fig. 25. — Sarcophage étrusque.

Les Étrusques ont été de bonne heure très avancés dans les industries qui se rattachent au travail des métaux. Leur bijouterie est arrivée à une grande perfection. Nous avons au Louvre des diadèmes de fabrication étrusque, des colliers, des bagues, des bracelets qui sont classés parmi les chefs-d'œuvre de l'art antique. Les miroirs en bronze sont décorés, sur la face postérieure, de scènes mythologiques, gravées à la pointe, et le plus souvent d'une composition admirable (fig. 26).

Les Étrusques étaient habiles dans l'art de bâtir; on leur attribue le développement, sinon l'invention, et l'application générale de la voûte et des arcs plein-cintre appareillés en voussoirs et non plus par assises horizontales placées en encorbellement. Ils furent les premiers éducateurs de Rome, bien avant la Grèce, et ils en ont édifié les plus anciens monuments.

Fig. 26. Miroir étrusque.

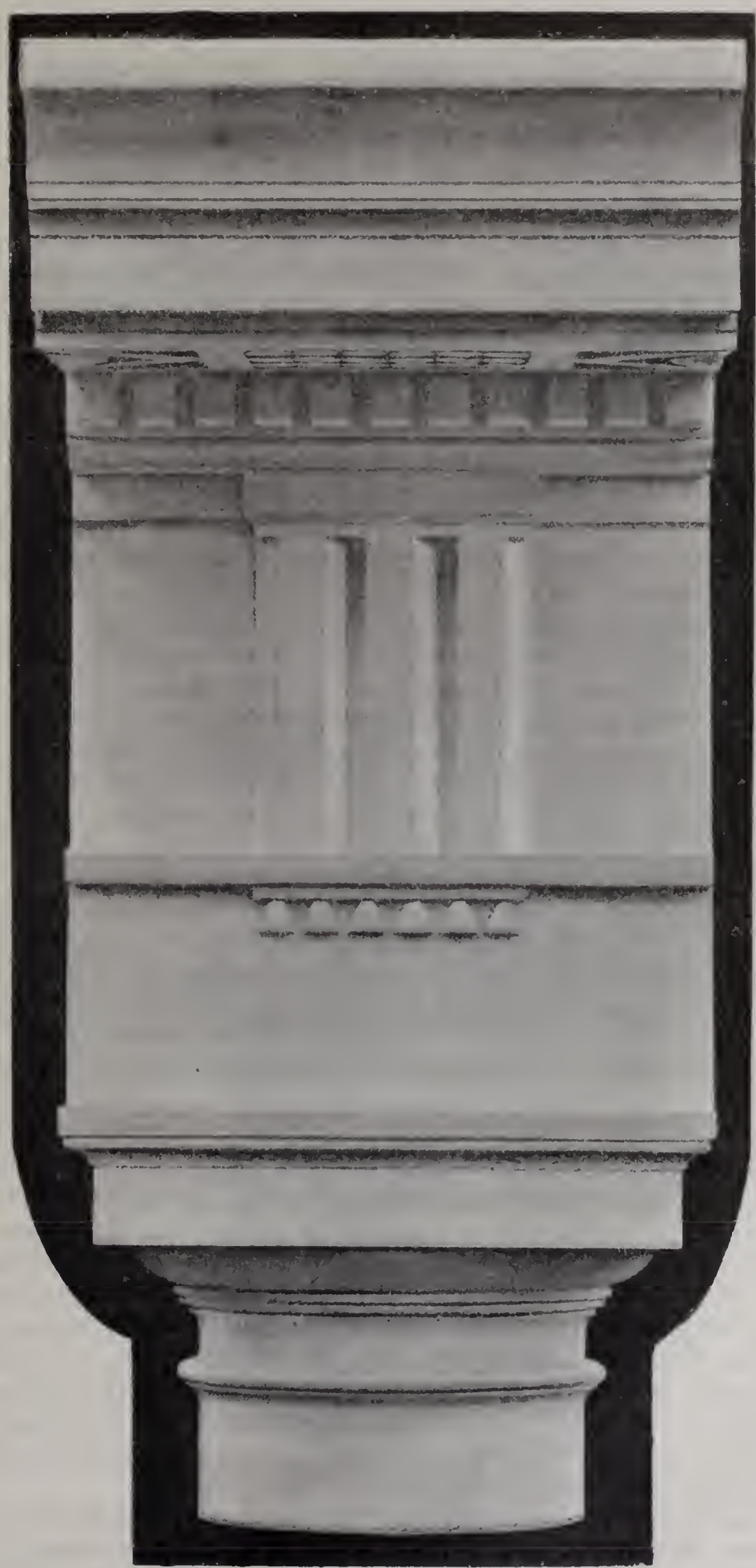


Fig. 27. — Ordre dorique romain. Théâtre de Marcellus.

ART ROMAIN

Sous les rois de Rome, les arts, comme une partie des institutions, sont empruntés à l'Étrurie; des architectes étrusques construisent les temples et le *Forum*, des sculpteurs étrusques exécutent les statues des dieux. Sous les Tarquins, le Forum est environné de portiques et le marais qui existait entre le Palatin et le Capitole est desséché au moyen d'un égout voûté appelé *Cloaca maxima* (le grand cloaque), dont les restes justifient encore aujourd'hui l'admiration des anciens.

Après l'expulsion des rois, un des premiers temples bâtis fut celui consacré à l'Espérance, dont nous avons précédemment parlé. Vient ensuite le *Tabularium*, où l'on déposait, gravés sur le bronze, les sénatus-consultes, les traités, etc. Il se composait de deux galeries à arcades, qui s'élevaient sur un corridor souterrain attenant au Capitole. La partie inférieure est conservée; bâtie en gros blocs, elle a un caractère de solidité qui rappelle la pratique étrusque; les chapiteaux des colonnes engagées entre les arcades semblent déjà une imitation du dorique grec.

Après la conquête de la Grande-Grèce, où se trouvait de magnifiques édifices appartenant à la plus belle époque de l'architecture hellénique, l'art romain fait de grands progrès. Après la prise de Corinthe, au IIe siècle avant Jésus-Christ, une quantité considérable d'ouvrages d'art helléniques sont apportés à Rome, la Grèce vaincue achève l'éducation artistique des Romains, ses artistes viennent à Rome et construisent ses plus beaux monuments. A leur école se forment des élèves indigènes, et vers la fin de la République se montre un art ou des éléments étrusques se mêlent aux éléments grecs, mais que l'esprit romain marque de sa forte empreinte.

En général, l'arc devient le trait dominant de leurs constructions; l'architrave grecque au-dessus de l'arc est en quelque sorte fictive, en portant sur des colonnes engagées dans le mur où se trouve l'arcade. L'introduction de l'arc et de la voûte dans l'architecture modifie profondément le style grec; l'ornementation particulière aux divers ordres est altérée et l'art monumental chez les Romains prend un caractère particulier et original.

Le *temple de la Fortune virile*, de style ionique, à Rome, et le *temple périptère de Vesta*, de style corinthien, *à Tivoli*, montrent l'état de l'architecture romaine sur la fin de la République.

A la veille de l'Empire, César commence la construction du *théâtre de Marcellus*, qui fut achevé et dédié par Auguste treize ans avant Jésus-Christ. Nous y trouvons, encore existants aujourd'hui, le dorique romain (fig. 27) et l'ionique romain (fig. 28), engagés comme nous l'avons dit plus haut. Ici le dorique n'a point de base encore; plus tard les Romains lui en ont donné une. Il n'a pas de cannelures, non plus que l'ionique; ce chapiteau dorique est issu du toscan plutôt que du grec; on retrouve néanmoins dans la frise les triglyphes et les métopes, et, sur l'architrave, les gouttes. Le chapiteau ionique offre les mêmes éléments que le chapiteau grec, très simplifié (voir fig. 15); la différence essentielle consiste dans la ligne qui rejoint les volutes au-dessus des oves; courbe gracieusement infléchie dans le chapiteau grec, elle devient une ligne droite dans le chapiteau romain. La corniche de l'ordre ionique nous présente des denticules comme dans les entablements grecs du même ordre.

Inventé chez les Grecs, comme nous l'avons vu (p. 22), l'ordre corinthien n'a trouvé son développement complet que chez les Romains; il est devenu l'ordre romain par excellence.

ORFÈVRERIE D'ÉTAIN (XIXme SIÈCLE)

Cliché de la Gravure, Éditeur — Phototypie Berthaud, Paris

PLAT D'ÉTAIN REPRODUISANT DES BAS-RELIEFS DE CLODION

EXÉCUTÉ PAR M. J. P. BRATEAU

Collections du Musée des Arts Décoratifs

Fig. 28. — Ordre ionique romain. Théâtre de Marcellus.

Dans les chapiteaux grecs, sauf au monument de Lysicrates, les courbes des quatre faces de l'abaque se rencontrent aux angles avec une acuité extrême; dans les chapiteaux romains, comme au monument de Lysicrates, quatre pans coupés retranchent ces angles aigus. Il n'existe à Rome qu'un seul exemple d'angles aigus à l'abaque, c'est au *temple de Vesta*, en marbre, périptère circulaire, qui est certainement l'œuvre d'un architecte grec ionien. On y retrouve l'acanthe sauvage, épineuse, particulière aux chapiteaux et aux stèles grecs.

En Italie, le chapiteau corinthien semble avoir une double origine, l'une étrusque, l'autre grecque. Dans les monuments de la République romaine on discerne une influence étrusque. Les proportions relatives des éléments du chapiteau et surtout la feuille d'acanthe sont changées. Le chapiteau, toujours en pierre, est trapu, et l'acanthe n'est plus l'acanthe grecque, avec ses lobes à trois divisions aiguës: la masse de la feuille est la même, mais les détails sont changés Les extrémités sont arrondies : c'est ce qu'on a appelé l'*acanthe frisée*. Le chapiteau et les rosaces du temple de Vesta à Tivoli, du temple de la Fortune à Palestrine, de la basilique de Pompéi, etc., sont de très beaux types de cette espèce d'acanthe. On a voulu voir ici l'imitation des feuilles de la vigne et même celle de ses vrilles dans les petites volutes. On y reconnaîtrait plutôt le vulgaire *bouillon blanc* ou *chou gras*. On retrouve cette feuille dans des terres cuites et des monuments étrusques beaucoup plus anciens.

Après l'asservissement de la Grèce, quand ses artistes vinrent à Rome chercher l'emploi de leurs talents, nous y voyons apparaître la pure acanthe grecque, avec ses lobes à trois divisions aiguës, avec ses œils ronds comme ceux du chardon épineux, acanthe dont l'ensemble est à la fois décoratif et plein du sentiment de la nature et de la vie. Nous l'avons vue déjà au *temple* en marbre *de Vesta, à Rome:* on la retrouve aussi à Cora, dans le magnifique chapiteau en pierre stuquée, des colonnes du *temple de Castor et Pollux*. On la retrouve même en France, au *temple d'Auguste et de Livie*, à Vienne en Dauphiné, et au *temple du Vernègues* (Bouches-du-Rhône), dont le chapiteau moulé existe dans les galeries de l'École des Beaux-Arts.

Dans les premiers édifices de l'Empire, le sentiment de la nature est abandonné, les chapiteaux présentent une feuille d'acanthe conventionnelle qui n'a plus de la feuille primitive que l'aspect général. Les grandes divisions sont toujours observées, l'ensemble est décoratif et monumental, mais l'effet est froid, la vie est absente. On a remarqué ici, comme esprit de détail, l'introduction de la feuille de l'olivier et de celle du laurier. Chaque lobe de la feuille offre quatre ou cinq divisions, profondément refendues, dont chacune, creusée en coquille, peut, à la rigueur, représenter la ligne extérieure d'une feuille d'olivier ou de laurier; l'œil est allongé, les côtes sont très fortement accusées et celle du milieu est ornée de divisions ou d'une petite feuille étroite superposée. Nous la trouvons aux chapiteaux du *temple de Mars Vengeur* (fig. 29), du *Panthéon*, du *portique d'Octavie*, de l'*arc de Titus*, du *temple d'Antonin et Faustine* et généralement dans les modillons des entablements de ces mêmes édifices. Dans le chapiteau du *temple de Jupiter Stator* (fig. 34) et dans le chapiteau à tête de bélier qui provient de l'intérieur du *temple de la Concorde*, cette feuille conventionnelle prend un autre caractère; elle montre plus de vie par la forme flamboyante de ses divisions (fig. 30, 31, 32 et 33).

L'acanthe molle, plus fine, plus souple, plus gracieuse peut-être, fut surtout employée par les Romains. Ils la transformèrent en y ajoutant des détails pris à d'autres plantes, telles que le persil, et en tirèrent ces magnifiques ornements qui couvrirent les moulures, les modillons, les consoles, les frises d'entablements, les corps de pilastres, etc., et dont les exemples sont si nombreux. Nous n'en citerons que quelques-uns parmi les meilleurs : les

moulures du piédestal de la *colonne Trajane*, la cymaise du *temple de Jupiter Sérapis* à *Pouzzoles,* les consoles et les rinceaux du *Forum de Trajan* (fig. 22), la frise du *temple*

Fig. 29. — Petite feuille du chapiteau du Temple de Mars Vengeur.

Fig. 30. — Temple de Jupiter Stator.
Feuille du chapiteau.

Fig. 31. — Temple de Jupiter Stator.
Rosace entre les modillons.

du Soleil, et les rinceaux de la Villa Médicis (fig. 35), qui ont dû décorer les corps de pilastres d'un grand édifice.

L'acanthe molle fut aussi employée dans la décoration des chapiteaux : nous la voyons au chapiteau, dit *composite*, de l'*arc de Septime-Sévère*. Nous la trouvons encore dans les terres cuites de la collection Campana (fig. 36) qui formaient des devants de chéneau.

Fig. 32. — Temple de Jupiter Stator. Modillon.

L'acanthe, en général, diversement interprétée suivant les différentes époques, ne fut pas seulement appliquée à l'architecture proprement dite. Nous la trouvons encore soit dans

Fig. 33. — Temple de Jupiter Stator. Ornement de l'architrave.

les peintures de Pompéi et des *Thermes de Titus*, soit comme ornement de vases, de candélabres, de tables, et de toutes sortes d'objets que contiennent nos musées. L'orfévrerie s'en servit très heureusement; il en existe un bel exemple au musée de Naples, sur un vase

en argent où se trouvent représentés Homère, l'Iliade et l'Odyssée, portés sur des rinceaux d'acanthe (fig. 37).

Fig. 34. — Ordre corinthien romain. Temple de Jupiter Stator.

Il est intéressant de comparer ici la tête ornementale du lion, chez les Assyriens (fig. 8), dans les colonies grecques à Métaponte (fig. 12), au Parthénon (fig. 14), et dans un édifice

romain, la *Basilique d'Antonin* (fig. 38). Toutes, sauf la première, décoraient la cymaise supérieure des édifices et servaient à l'écoulement des eaux.

Fig. 35. — Rinceau de la Villa Medicis.

Nous avons indiqué précédemment un grand nombre d'édifices de style romain dont il subsiste à Rome et en Italie des restes plus ou moins importants; il nous reste à citer l'*amphithéâtre Flavien* ou *Colisée* à Rome, les *amphithéâtres de Vérone, de Capoue, de Pouzzoles, de Pompéi;* les vastes *thermes de Titus, de Caracalla, de Dioclétien*, l'*arc de triomphe de Constantin* et les *aqueducs*.

Les monuments romains ont couvert le monde connu à cette époque, au moins toutes les parties de ce vaste empire; il est impossible de les énumérer tous. Nous citerons seulement quelques-uns de ceux, très nombreux, qui existent en France. Après le *Temple d'Auguste et de Livie*, à Vienne, et le *temple du Vernègues* (Bouches-du-Rhône), nommés déjà, viennent le *pont aqueduc du Gard*, des *bains* à Paris et à Nîmes, le temple appelé *Maison Carrée* à Nîmes, des tombeaux à Saint-Remi (Bouches-du-Rhône), des *théâtres* et *amphithéâtres* à Arles, Nîmes et Orange, un *Pont* à Saint-Chamas (Bouches-du-Rhône), des *arcs de triomphe* à Orange, à Reims. etc.

Fig. 36. — Devant de cheneau en terre cuite (collection Campana).

La ville romaine forme un ensemble dont toutes les parties se tiennent en quelque sorte et qui sont les mêmes dans toutes les parties du monde où ces villes se sont élevées. Pompéi offre l'image la plus complète de ce qu'était une ville de province au commencement de l'Empire. Nous sommes ici dans la Grande-Grèce, et l'influence grecque y est encore très apparente. Les voies qui conduisent aux portes sont bordées de tombeaux et de villas, les portes dites d'Herculanum et de Mola existent encore; la première, entrée principale de la cité, consiste en trois arcades, dont deux plus petites servaient aux piétons. Les doubles murailles crénelées renfermaient un terre-plein assez large pour être parcouru en certains endroits par trois chars de front. De distance en distance sont des tours carrées.

En pénétrant dans la ville, nous arrivons, par un arc de triomphe, au Forum, qui contient les principaux édifices publics, reliés par des portiques à deux étages. Dans l'axe principal, le temple de Jupiter, à l'autre extrémité les Tribunaux, l'Ærarium; sur les côtés la Basilique, le temple de Vénus, le temple de Mercure, celui d'Auguste appelé aussi Panthéon, l'École publique, la Curie, etc. Près du Forum, derrière le temple de Jupiter, sont les Thermes ou Bains publics. Sur un autre point de la ville, vers le sud, se trouve le quartier des Théâtres, près de l'antique temple dorique de Neptune, qu'entoure un portique de forme triangulaire. Le Grand Théâtre, ou le Théâtre tragique, et le Petit Théâtre, ou Odéon, sont très rapprochés. Devant le Grand Théâtre s'étend le Camp des soldats,

grand portique rectangulaire entouré de deux étages de chambres. Dans le même quartier sont les temples d'Isis et d'Esculape. A l'extrémité *est* de la ville s'étend l'Amphithéâtre, de forme elliptique, creusé en partie dans le tuf d'une colline et pouvant contenir de 15 000 à 20 000 spectateurs.

Ce qu'on peut étudier avec le plus d'intérêt à Pompéi, c'est la maison gréco-romaine. Le nombre et l'importance des salles variaient naturellement suivant la fortune du propriétaire, mais, en moyenne, une maison, toujours divisée en *Atrium* ou partie ouverte aux hôtes, clients et visiteurs, et *Peristylum*, réservé à la vie domestique et privée, contenait : le *Prothyrum* ou vestibule; sur les côtés, des boutiques ouvertes sur la rue où les propriétaires faisaient vendre leurs denrées; l'*Atrium*, cour plus ou moins importante, entourée d'un portique laissant au centre une ouverture, *compluvium*, par laquelle les eaux pluviales

Fig. 37. — Décoration d'un vase en argent (Musée de Naples).

tombaient dans un bassin, *impluvium*. Autour de l'atrium étaient distribuées des chambres à coucher, *Cubicula*, pour le logement des hôtes, éclairées par la porte. Au fond était le *Tablinum*, salle d'audience où l'on conservait les images des ancêtres et les archives de la famille; sur les côtés, des pièces appelées les ailes, *alæ*, avaient une destination analogue. Dans l'atrium il y avait souvent l'autel domestique, l'autel des dieux lares. Le tablinum servait quelquefois de pièce de communication entre l'atrium et le péristyle, mais ordinairement cette communication s'effectuait par un ou deux corridors appelés *Fauces*. Le *Peristylum* était une cour ornée de fleurs, entourée de portiques, desservant les appartements intérieurs, entre autres la salle à manger, appelée *Triclinium*, d'après les trois lits placés autour de la table et sur lesquels les convives se couchaient pour prendre leurs repas. Des chambres à coucher pour la famille étaient distribuées autour du péristyle comme autour de l'atrium. Les *Æci*, l'*Exedra* étaient des salles de réception et de conversation. Au fond de l'habitation, était un espace libre planté de fleurs et d'arbustes, nommé *Xystus;* on y voyait des fontaines en coquillages et en rocaille et des statuettes. C'est là qu'était, sous des treilles, le triclinium d'été. Les dépendances comprenaient l'*Ergastu-*

lum, ou logement des esclaves, la cuisine accompagnée de l'*Olearium*, ou l'on conservait les huiles, les *cellæ vinariæ*, où étaient déposés les vins, etc.

Dans les plus petites boutiques, aussi bien que dans les maisons, les temples, etc., les murs sont ornés de peintures, d'ornements en stuc plus ou moins riches, le sol est partout recouvert de mosaïques plus ou moins compliquées. C'est là un des traits de la physionomie de Pompéi, que cette profusion de décorations régnant partout. Cette profusion n'est conservée nulle part mieux qu'à Pompéi et à Herculanum, mais les parties d'habitation, les tombeaux mêmes, retrouvés à Rome et dans une foule d'endroits, montrent qu'elle était générale.

Herculanum et Pompéi sont aussi la source la plus riche des bronzes antiques, grands et petits. Ces bronzes sont restés en grande partie au musée de Naples, qui contient plus

Fig. 38. — Tête de lion de la Basilique d'Antonin.

de cent statues ou bustes du plus grand mérite et par milliers les petits bronzes, dont six salles sont remplies. Cette collection unique et précieuse est divisée de la manière suivante : ustensiles de cuisine; balances, poids et mesures; candélabres et lampes; instruments aratoires; ustensiles de bains; armures, harnais, fragments de chariots; divinités, instruments destinés au culte; objets pour écrire; instruments de chirurgie; billets de théâtre; instruments de musique; objets servant à la parure des femmes; statuettes, clefs, serrures, robinets, etc. — Chacun de ces objets est orné dans la mesure qui lui convient, avec une grande finesse et un goût charmant. On voit dans cet ensemble combien le sens artistique était répandu chez les anciens et comme ils savaient appliquer l'art à la décoration des objets usuels les plus ordinaires.

Des artistes indigènes, élèves et émules des sculpteurs grecs, se sont formés à Rome. Ils ont reproduit d'abord des statues grecques, qui, quoique copiées, ont au moins le mérite de nous donner une idée des originaux perdus. Ils ont conquis ensuite une certaine originalité. Peu préoccupés d'idéal, ils ont cherché à rendre la réalité avec fidélité et force. C'est ce qu'il faut remarquer dans leurs statues et bustes historiques : il en est qui sont des chefs-d'œuvre, comme les statues d'Auguste au Vatican, de Marc-Aurèle et d'Agrippine au

Capitole. Les faits historiques contemporains les ont inspirés aussi très heureusement. Il suffit d'indiquer les beaux bas-reliefs de l'arc de Titus, rappelant les succès de la guerre contre les Juifs, et ceux de la Colonne Trajane, sur le fût de laquelle se déroulent les épisodes des guerres de l'empereur, nous montrant, dans les plus petits détails, les usages militaires des Romains.

Nous citerons encore les camées que des artistes de Rome ont gravés après les artistes grecs. Le grand Camée ou Camée de la Sainte-Chapelle, aujourd'hui au Cabinet des médailles de la Bibliothèque nationale, est un des plus célèbres (fig. 39). Il représente l'apothéose d'Auguste, et sa composition, divisée en trois étages, donne sans doute l'idée du système employé par les anciens pour leurs grandes peintures décoratives.

(*A suivre.*) ED. GUILLAUME.

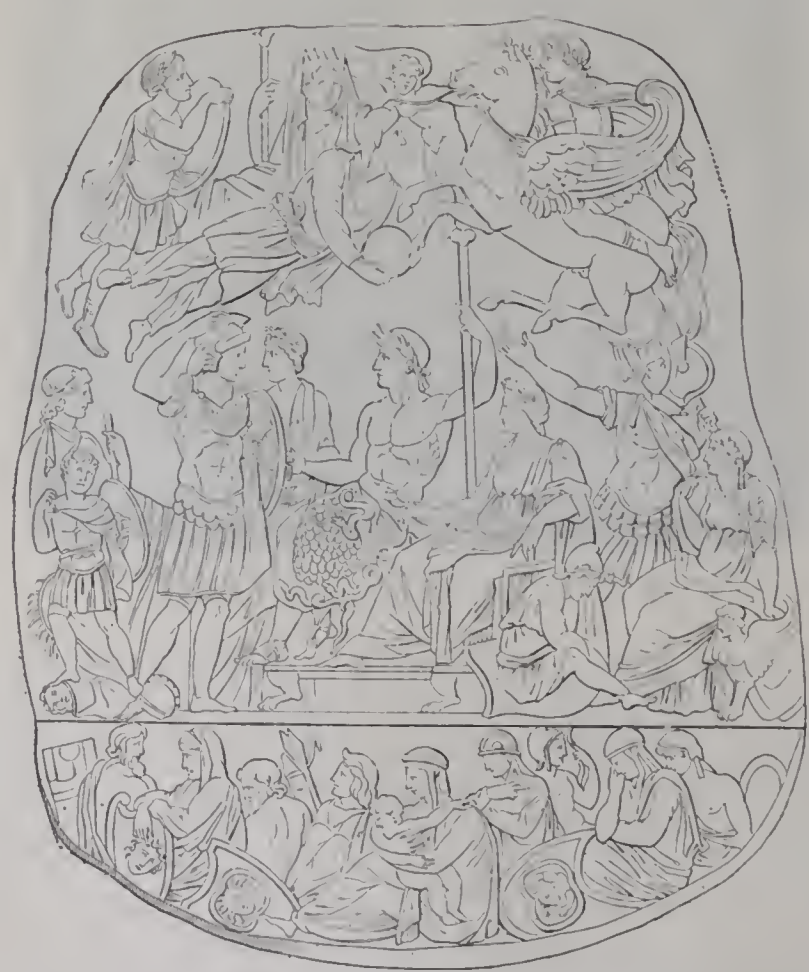


Fig. 39. — Camée de la Sainte-Chapelle.

NOTES POUR UNE HISTOIRE DES LAQUES DU JAPON

ET DE LEUR ENTRÉE EN EUROPE

Le laque du Japon est un des produits les plus originaux, les plus charmants et les plus solides de l'industrie humaine. Tout se trouve réuni dans ces objets d'une apparence fragile et d'une résistance incroyable : la variété des profils, la facilité de jeu des pièces mobiles, la propreté raffinée de l'aspect, la richesse élégante de l'effet. Rien ne fait plus d'honneur au génie inventif d'un peuple, à son goût, à son adresse. Que le Japon ait deviné le premier ce que pouvait donner en résistance et en éclat la sève de l'urushi, ou qu'il en ait reçu l'avis d'un autre peuple, la question n'est pas résolue : il lui reste d'en avoir poussé l'emploi aux derniers degrés de la grâce, de la beauté décorative et de la force.

Cela est reconnu depuis le XVIIe siècle, au moins, en France, et depuis bien plus longtemps dans l'Extrême-Orient. La Chine peut avoir pratiqué la récolte de la sève de l'urushi et les manipulations à l'aide desquelles on la purifie, dans des temps reculés : il ne semble pas qu'elle en ait fait beaucoup usage autrement que pour les ustensiles courants. De même les Russes vernissent leurs coupes, leurs assiettes, leurs seaux taillés dans le bouleau, avec une gomme naturelle résistant même à l'eau bouillante, mais sans avoir songé à en tirer des effets décoratifs délicats.

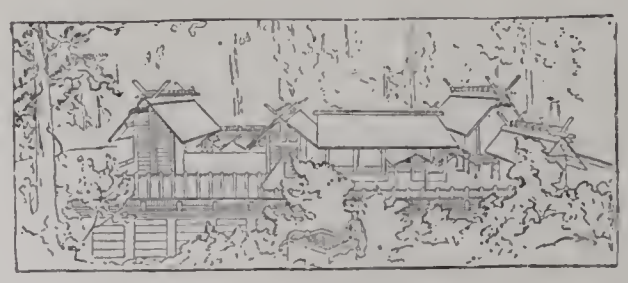
Voilà quelque vingt ans que je recueille des laques et que je sollicite de mes lectures ou de mes amis japonais des explications, des documents. Mes dossiers sont assez garnis et mes vitrines aussi pour que je m'essaye, sans trop de risques, à une histoire et à une classification. Je grouperai au moins ce qui a été imprimé, depuis longtemps, sur ce sujet. Les voyageurs anciens nous rapporteront des documents qui n'ont pas vieilli. Nos pères rediront avec quel soin se conservaient ces grands paravents, ces cabinets à coins orfévrés, ces boîtes de toutes formes et de tous décors qui ont laissé trace de leur passage dans les grandes ventes du XVIIIe siècle. Les expositions universelles nous fourniront des données positives. Les importateurs actuels, qui sont souvent des Japonais établis parmi nous et des gens instruits, nous renseigneront, ou discuteront avec nos experts et nos amateurs.

Le programme est très large. La matière est assez agréable en soi et n'a été traitée qu'assez incidemment pour qu'elle puisse piquer l'attention des délicats. La *Revue des Arts décoratifs* nous ouvre ses pages : nous en userons sans réserves.

Nous commencerons par le dépouillement de ce que nous avons classé de notes, au hasard des lectures ou des séances dans les archives, sur l'introduction des laques en Europe. A première vue, il semblerait plus logique de parler de la laque elle-même et des modifications qui de féminin lui font revêtir le masculin, dans le langage. Mais la question technique, quand elle se présentera, sera mieux acceptée, par ce que nous en aurons traité en détails, successivement, et dans le langage empreint de bonhomie des siècles passés.

Disons dès l'abord que nous nous proposons expressément de parler des laques fabriqués au Japon. Seuls ils offrent le caractère de la perfection dans la forme, dans le décor et dans le procédé.

Dès aujourd'hui, je sollicite la collaboration de toutes personnes qui liront ces lignes et qui voudraient bien m'indiquer des sources nouvelles, soit me communiquant la transcription de passages, soit m'adressant des rectifications. Je n'apporte dans ce travail que le désir de creuser un petit coin des fondations pour cette Sorbonne où se professeront un jour prochain des cours sur l'histoire morale et politique, sur les arts et les industries de l'Extrême-Orient. Nous ne savons que bien peu sur la Chine, bien peu sur le Japon malgré les *Transactions* de la société asiatique de Yokohama. Rien de certain sur Siam, sur l'Indo-Chine, rien du tout sur la Corée qui paraît avoir joué un rôle très important dans la civilisation du Japon. Nos savants, vieux ou jeunes, se complaisent dans le bassin de la Méditerranée. Je suis loin de les blâmer. J'admire qu'ils aient remonté le Nil, déblayé Ninive, fouillé le sol de Carthage, creusé Mycènes et l'emplacement d'Ilion. Ces horizons reculés font l'obscurité moins noire. Nous avons une notion plus juste de la superbe barbarie de ces pays ou s'ébauchait l'histoire du beau. A ces recherches courageuses, intelligentes, fructueuses, il faudra un jour joindre le dépouillement des cahiers de bord des capitaines au long cours dans l'autre portion du monde. C'est l'Angleterre qui se charge en ce moment de la besogne, presque seule.



Les laques au Japon remontent-ils beaucoup au delà de cette période d'activité littéraire et philosophique qu'ouvrit, au VIIe siècle, la prédication de la morale buddhique, par l'apôtre Dharma, et qui s'accentua par des rapports avec la Chine, s'étendant jusqu'aux guerres épuisantes que se livrèrent les maisons féodales des Yen et des Taïra? Nous reviendrons plus tard sur cette question. En ce moment, bornons-nous à l'Europe. Recueillons les témoignages des premiers navigateurs qui publièrent leurs récits, et, ayant vu sur place les laques ou en ayant entendu parler, purent les signaler dans l'Occident.

Assurément, on rencontre déjà, dans les inventaires des grandes maisons royales ou nobles, des expressions qui, à la rigueur, pourraient s'appliquer à des laques provenant soit de la Chine, soit du Japon, île avec laquelle, par la Corée ou directement, la Chine

avait eu des rapports de commerce suivi ou épisodique depuis le IIIe siècle d'après le célèbre annaliste Ma-Iouan-Lin.

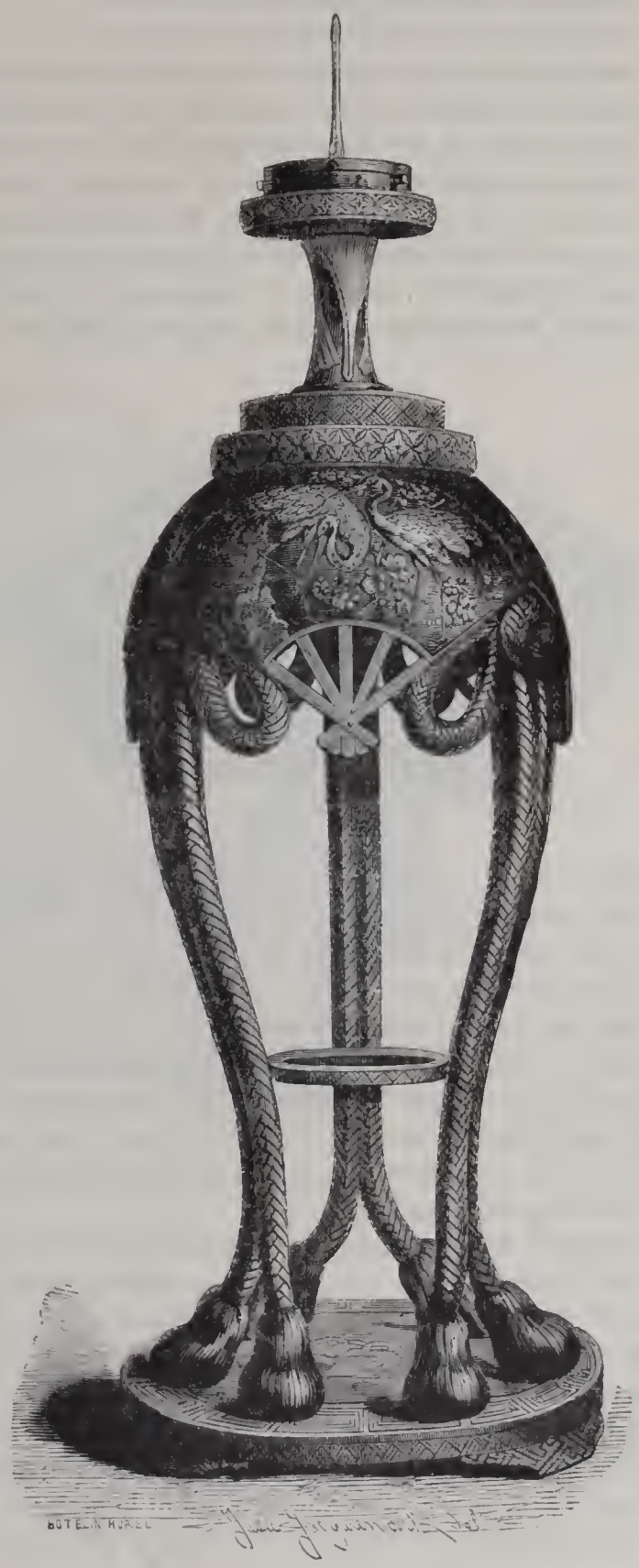
En 1529 (*Comptes royaux*), François Ier achète, pour deux cent quatre-vingts livres tournois, à un nommé Pierre Lemoyne, lequel le tenait lui-même d'un « Portugalois », *un chalict faict à la mode d'Indye, vernissé de noir et enrichy de feuillages et figure d'or, qu'il fict placer dans son cabinet du Louvre.* (Un chealict, ou châlit, dans le *Glossaire* de M. de la Borde et dans le *Dictionnaire de l'Académie* de 1708, était un bois de lit.)

Nous aurions d'autres exemples à citer. Mais nous n'osons décider sur ces « vernis des Indes » que l'on voit souvent reparaître dans les inventaires des XVIe et XVIIe siècles. Nous sollicitons sur ce point précis les explications et remarques de nos confrères en curiosité.

M. Edmond Bonnaffé — et jusqu'à preuve du contraire, nous ne contredirons pas une pareille autorité — croit reconnaître des objets en laque dans ces articles de l'inventaire des meubles de la reine Catherine de Médicis, dressé en 1589 [1] : « ...Dans une grande armoire à trois faces... a esté trouvé : quatorze escuelles et tasses de boys peint à la mode de Turquie; — un plat de bois peint à la façon de Turquie; — cinq boëstes de bois peint façon de Turquie... »

On peut voir dans le *plat* un plateau. Cette signification « de Turquie » est vague; elle s'applique, par exemple, plus loin, à « deux paniers noirs ».

Jusqu'à nouvelle indication, je pense qu'il faut reporter à 1585, la sensation précise de surprise que causa le laque japonais : ce fut à

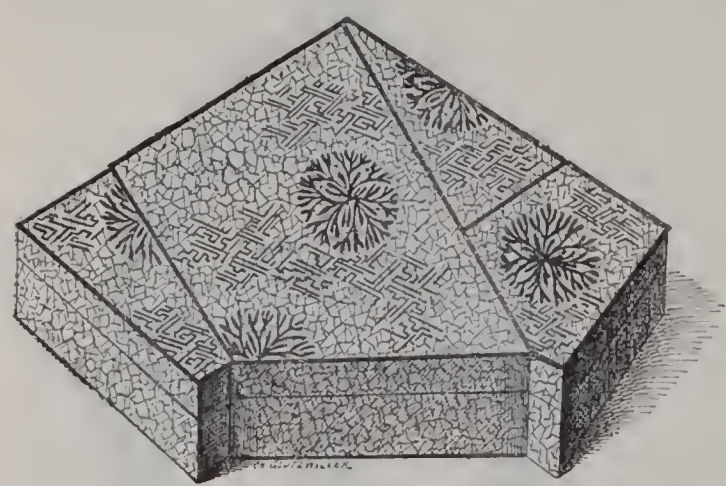


Flambeau d'autel en bois laqué.

1. Publié par M. Bonnaffé en 1874, chez A. Aubry, en plaquette, et abondamment annoté. Voir p. 89 et *passim*.

l'occasion de l'ambassade que des princes convertis au catholicisme par les pères jésuites envoyèrent auprès du pape Grégoire XIII [1].

On sait que cette ambassade quitta Nangasaki le 20 février 1582 et qu'elle entra dans le port de Lisbonne, le 10 août de la troisième année suivante. Elle se composait de seigneurs de grandes familles, et qui n'avaient point dû ménager les beaux vêtements et les belles armes. Philippe II voulut les voir. Il les reçut à l'Escurial. Il demanda à examiner le sabre et le poignard que chacun d'eux portait à la ceinture, et qui, disent les relations, variaient en luxe selon la dignité. Nous ne retiendrons de cette entrevue, bien faite par la qualité des individus et le pittoresque des costumes pour tenter un peintre de genre, que ce trait : *Filippo II... ammiro le costumanze, le vesti, et più d'ogni altra cosa le spade di tempra finissima et decorate nella impregnatura con perle et diamanti.* Jamais nous n'avons rencontré des poignées qui fussent garnies de perles ni de diamants, et à aucune époque que nous sachions, les Japonais n'ont fait usage du diamant pour décorer aucun ordre d'objets. Mais la réputation de leur île au point de vue des richesses naturelles était légendaire. C'est en cherchant le Japon que Christophe Colomb rencontra l'Amérique. Il faut donc un autre sens à ces mots. Peut-être faut-il y voir des émaux, et encore non sur la poignée que revêt toujours une soie tressée pour l'empêcher de glisser dans la main, mais sur la garde carrée, ronde ou ovale qui l'isole de la lame.



Boîte en laque.

Il est certain que des édifices, dans l'Inde particulièrement, furent revêtus de lames d'or, ou au moins de cuivre doré. Des coupoles sont encore ainsi décorées au Kremlin, et le dôme des Invalides prouve que le Grand Roy se conforma à la tradition orientale.

Il n'y a donc rien de surprenant à ce que Marco Polo ait donné pour ce métal ce qui ne peut n'avoir été que du laque. «... Et vous conterai grant merveille du palais du seigneur de ceste Isle. Sachiez qu'il a un grant palais qui est tout couvert d'or fin, en la manière comme sont couvertes nos églises de plomb. Et encore tout le pavement du palais et des chambres sont tout d'or. »

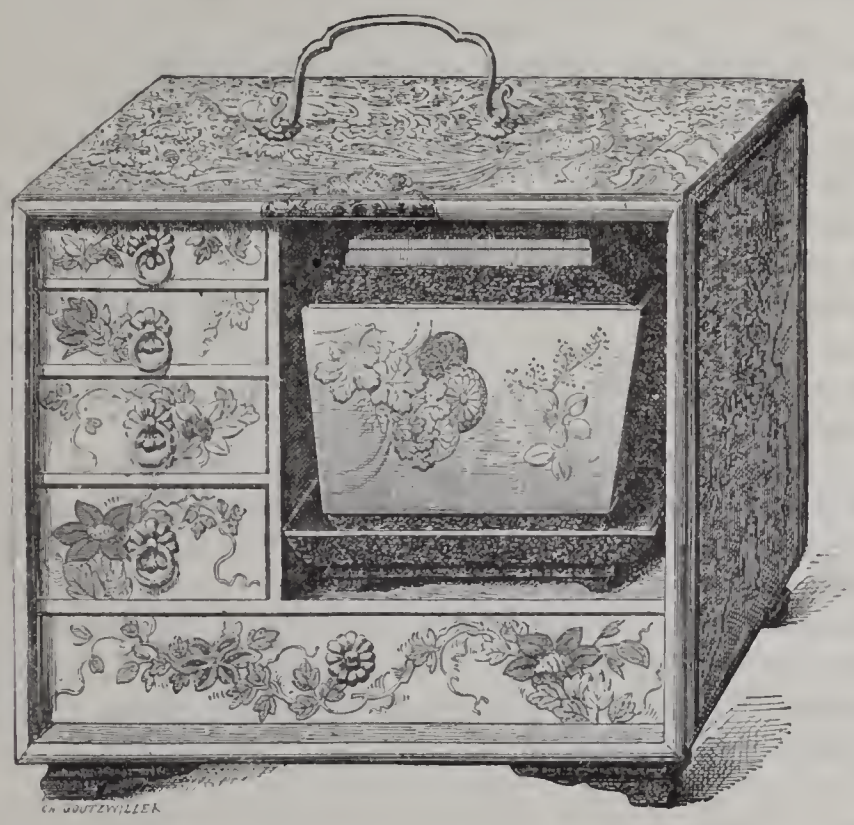
Je puise cette indication dans le beau travail de M. Pauthier, publié en 1875, qui reproduit la rédaction des voyages de Marco Polo, revue par lui, donnée par lui aussi en 1307, à Thiébault de Cépoy. Cette indication ne se peut prendre dans le sens littéral. Celui qui la fournissait avait dû être trompé par ses yeux, mais bien plutôt par ses souvenirs qui exagéraient l'éclat luisant de bois revêtus de laque. Les très anciens laques du Japon ont d'ailleurs un tout autre aspect d'opulence que ceux qui leur succédèrent; ils sont plus épais, plus imprégnés de lumière chaude. Je possède un plateau datant du xve siècle, sinon plus vieux : il a ces tons d'or roussis qui font la gloire du ventre et des flancs des harengs saurs. Les Japonais ont employé directement l'or, par tradition religieuse, sur des statues

1. On consultera, pour le détail, l'intéressant volume : *Le Antiche ambasciate giapponesi in Italia*, saggio storico di Guglielmo Berchet, con documenti. Venezia, 1877. (Estratto dall' *Archivio Veneto*, t. XIII et XIV.)

de Cakia-Mouni, lequel, étant un prince de race indienne, avait la peau d'un ton jaune. Les temples de Nara, qui ont survécu aux intempéries ou aux incendies, sont laqués.

Cette erreur se renouvellera dans les autres relations sur nos Ambassadeurs. Quelques semaines après, à Venise, on voit déjà mieux, on observe mieux « leur sabre dont le fourreau est couvert de nacre de perle, un petit poignard en forme de couteau *avec son fourreau noir semblable à de l'ébène* rehaussé d'or [1] ». Cette fois, le fourreau est nettement reconnaissable. L'effet du laque noir à dessins d'or est tellement celui de l'ébène poli qu'on ne pouvait soupçonner une autre matière artificielle.

Déjà les Ambassadeurs, dans les cadeaux offerts au grand duc François à leur passage à Florence, avaient mis « un écritoire fait d'un bois noir très reluisant et odoriférant, et encore un *pezzo* (?) de ce même bois ». Ils offrent à Sa Sainteté des étoffes, des objets très



Intérieur d'un cabinet en laque d'or.

charmants, des *coffrets et des écritoires* faits d'une sorte de *canna* (bambou?) qu'ils estiment plus que s'ils étaient en argent.

Il serait curieux de suivre la trace de ces cadeaux diplomatiques dans les inventaires de Florence, de Venise et du Vatican. Ont-ils disparu? Existent-ils encore dans quelque armoire que l'on n'ouvre plus? Ces écritoires qui ont été, au Japon, le luxe des intérieurs des familles riches, étaient de forme carrée, au moins quant à la boîte extérieure. La garniture mobile, pinceaux, grattoir, pierre à délayer l'encre, ou compte-gouttes en métal, était fort soignée.

Nous voici définitivement informés au verso d'une carte du célèbre atlas de Gérard

1. ... *Una cimiterra con le vere et puntal d'oro, et con il fodro rimesso diradice di perle, con in coltello col manico d'oro, et suo piron tutte d'oro, con la sua cordella de seda tessuta a diverti colori et con suo fioco involto in un e velo d'argento et di seda; un pugnaletto in forma di costello col suo fodro negro simile all'ebano miniato d'oro...*

Mercator, par une note qui montre quel intérêt s'attache aux premiers récits des voyageurs, encore que des fables monstrueuses y chevauchent. Cette carte appartient au tirage de 1633. Mais étant extraite de la série des 27 cartes qui accompagnent l'édition de Cologne du *Ptolémée,* de 1578 et 1584, reproduites dans le *Theatrum geographiæ* de 1605 et 1618, elle nous fournit un document d'origine plus reculée. Taïko-Sama, un des hommes les plus considérables dans l'histoire politique du Japon, venait de faire construire un palais aux toits couverts d'or «... Devant ce logis, il a fait élever un Théâtre sur une belle plaine pour y représenter la comédie. Or Taïko a mis tant de peine pour achever ce Théâtre qu'il a voulu l'exceller devant tous les autres édifices bastis par luy, en élégance, perfection et despens. Les colonnes qui sont de bois, le pavement et les lambris sont couverts de noire Sanderache, dicte en ce pays *Vrusci*, laquelle reluit comme un miroir. Or tout l'œuvre est doré de *Nasciusi,* qui est or réduit en poudre avec grand artifice de choses y exprimées. Les lambris sont beaux par divers graveures, et une grande abondance de Tables dorées. Il a voulu aussi la fosse du boulevard estre couverte d'un pont magnific, par lequel y aurait passage à ladicte cour, et qu'il fait couvert de tuiles dorées, et au milieu du pont saillir dehors un tourion de deux étages, lequel aux quatre coings ait protendu une certaine sorte de drapeau long de huit ou neuf paumes, large de quatre, de coton doré, pendant d'iceluy divers graveures d'Oiseaux et d'Arbres. S'il reçoit les rayons du Soleil, il rend une belle splendeur et donne à la Tour un nouveau ornement. Les bois mis dessus des deux costés pour s'appuyer resplendissent d'or labouré, le pavement aussi mesme est si illustré de tant d'ornements de grand prix, et est labouré d'œuvre tant merveilleux, des tables enduictes d'or reluisantes des maistres très excellents, qu'un certain (personnage) escrit hors du rapport d'un gouverneur Sacaion, qu'au seul pont, qui s'estend plus moins de l'amphithéâtre de 10 coudées, est faicte despense en or de quinze mille escus. Je laisse le reste... »

Tous les détails sont exacts. Le mot sanderache, ou sandaraque, correspond bien à l'idée que nous avons d'une gomme, d'une résine. Les Japonais appellent le laque : *Uruschi*. Le laque noir reluit comme la surface d'un miroir de métal ou de verre. Le *Nasciushi* est le terme qui désigne l'aventuriné, comparé par les naturels à la peau d'un fruit analogue à notre poire. Quant aux « ors labourés », ce sont bien les décors d'or d'oiseaux et d'arbres qui sont appliqués sur le fond noir soit en couches par le travail du pinceau, soit en feuilles d'or battu très mince et collé.

Lorsque Jean de Bragance ravit la couronne de Portugal à l'Espagne, les Portugais qui tenaient des emplois dans les Indes reconnurent leur nouveau roi comme l'avaient fait les habitants de Lisbonne. Le vice-roi, qui était Espagnol, fut renvoyé de Goa sur le premier vaisseau qui partit. Il fut remplacé par le gouverneur de l'île de Ceylan, don Philippe de Mascarenas. Une des premières pensées de celui-ci fut de renouer des relations avec le Japon. Lorsque les Portugais en avaient été expulsés, ils en retiraient trois millions de perdos, et le *perdos* valait alors vingt sols de monnaie française.

« Vers la fin de l'année 1642, dit J.-B. Tavernier dans sa *Relation du Japon* [1], don Philippe de Mascarenas prit la résolution d'envoyer à l'empereur du Japon une ambassade solennelle accompagnée de présents magnifiques. Le plus précieux de ces présents était une pièce de bois d'aloès ou de calembourg de quatre pieds de long sur trois de grosseur, pièce telle qu'on n'en avait jamais vu une pareille dans les Indes, et qui avait coûté quarante-trois mille perdos. « On y ajouta — nous reproduisons ces détails parce qu'ils nous initient

1. *Recueil de plusieurs Relations et Traités.* Paris, 1679. in-8°. Relation du Japon et de la cause de la persécution des chrétiens dans ses îles, avec la carte du pays.

à des détails de mœurs — on y ajouta quantité de très beau corail en grains d'une grosseur extraordinaire. C'est le plus agréable présent qu'on puisse faire aux seigneurs Japonais parce qu'ils en mettent aux cordons de leurs gibecières pour les fermer [1]. Si l'on en pouvait trouver un grain de la grosseur d'un œuf de poule, et qu'il n'y eût point de petits trous comme il y en a d'ordinaire, que les marchands remplissent de cire d'Espagne pour tromper ceux qui les achètent, on pourrait vendre ce seul grain au Japon jusqu'à quarante mille perdos. Ils n'y portèrent point de diamants ny d'autres pierres précieuses parce que les Japonais n'en estiment aucune; mais ils chargèrent leurs vaisseaux d'un grand nombre de tapis d'or, d'argent et de soye qui se font aux Indes et en Perse, avec quantité de pièces de brocard d'or et d'argent...

« ... Le huitième jour après leur débarquement, l'Empereur leur manda de remonter sur leurs vaisseaux, et en même temps il fit présent à l'ambassadeur et aux principaux de sa suite, des plus beaux ouvrages qui se fassent dans le Japon.

« Ce présent fut composé de *six grands cabinets* et de *six grands coffres lacrez de rouge, avec des paillettes d'argent* qui estoient garnis de mesme.

« ... Lorsque j'estois à Goa, le Vice-roy D. Philippe de Mascarenas me fit voir deux de ces cabinets et deux de ces coffres et une table; j'avoue que je n'ai jamais rien vu de si beau en ce genre-là. J'admiroy l'industrie de ces artisans Japonois, et je dis au Vice-roy que nos ouvrages d'Europe que nous appelons *façon de la Chine*, n'estoient que des copies bien grossières de ceux-là. Outre la délicatesse du travail, le présent estoit magnifique et fesoit bien voir qu'il venoit d'un grand Prince [2]... »

Le *lacrez* ou *lacré*, terme qu'emploie Tavernier à propos des cabinets que l'empereur du Japon fit donner aux ambassadeurs portugais en 1642 en les renvoyant, doit être distingué de la *gomme laque* dont la plus grande quantité venait du Pérou à Masulipatan, et aussi du Bengale. Celle qui venait de Pégu était moins chère. Les Persans « en tiraient cette belle couleur d'écarlate qu'ils employent à teindre et à peindre toutes leurs toiles. C'était une gomme que *distillaient les fourmis sur des branches d'arbres.* »

Cette citation nous montre aussi que, dès 1640, on fabriquait en grand le laque « façon de la Chine » en France et probablement dans d'autres pays de l'Europe.

Voici une mention assez précise : « Le 20 mai 1612, la royne Marie de Médicis retenait à son service le sieur Estienne Soyer pour l'imitation des objets de la Chine, par suite de l'art qu'il a acquis dans la lacque, et dans des cabinets, coffres, lambris, boîtes, ornements d'église [3], etc. »

Les objets laqués, les cabinets, les paravents, jouaient alors un grand rôle dans l'ameublement des hôtels. Ils avaient pénétré en Europe, en France surtout, par les Portugais, puis par les Hollandais.

Un curieux magnifique, tel que Nicolas Fouquet, ne pouvait pas ne les avoir point introduit dans son château de Vaux-le-Vicomte. Le laque figure en effet dans l'inventaire

1. On doit entendre par *gibecière* les blagues à tabac. Ces boîtes à plusieurs cases contenant des pilules, sont les *inrous*. Il était d'usage de les passer dans sa ceinture à l'aide d'un cordonnet ou de les arrêter, par un bouton en ivoire ou en bois sculpté, un netzuké. Ces inrous sont laqués de toutes façons.

2. Ajoutons, comme renseignement historique, que les Portugais furent ignominieusement renvoyés, et reçurent défense de nouveau « d'aborder jamais dans le Païs sous quelque prétexte que ce fût, et même sous couleur d'ambassade... » Pour éviter jusqu'à l'ombre d'une récrimination à propos des jésuites, cause première de cette irritation inapaisable, on avait eu soin de prendre pour aumôniers sur les deux vaisseaux, quatre augustins et quatre jacobins « tous gens sages et de bon esprit ». C'est de ce moment que date la suprématie des Hollandais, à la suite des traités où toute propagande était interdite sous les peines les plus sévères. Voir à ce sujet les deux volumes publiés par M. Ed. Fraissinet, en 1864, chez A. Bertrand, *Le Japon, Histoire et description. Mœurs. Coutumes et Religions.*

3. Voir au *Cabinet des manuscrits*, à la Bibliothèque, 500, Colbert, vol. 91, 8°, 37, et vol. 92, 8°. 36. Description et payement d'un cabinet « façon de la Chine ».

de cette maison et château, qui fut dressé, en septembre 1661, quinze jours après l'arrestation du surintendant, par « Jean d'Estampes de Valencay et François de Vertamont, conseillers ordinaires du Roy et ses conseils d'État et privé direction et finances, Jacques Paget et Pierre d'Albertas, aussi conseillers du roy en ses conseils et maistres des requestes ordinaires de son Hôtel ». Cet inventaire dont la Bibliothèque nationale possède un manuscrit et que M. Edmond Bonnaffé a publié in extenso dans un de ses fascicules des *Collectionneurs de l'ancienne France*, nous révèle l'existence de « ... fauteuils de peluche de la Chine, tables, deux guéridons vernis de rouge [1]... » dans la *chambre des Muses*.

« Une cassette de la Chine quarrée d'environ un pied de longueur et dix pouces de largeur unie de noir par-dessus; sur le couvercle est représenté un poëte avec des caractères indiens, et par dedans vernie couleur d'or, dans une boëte de bois blanc..... 40 livres.

« Une escritoire de la Chine avec son couvercle, vernie, de couleur d'or, contenant trois pièces. Dans l'une un ancrier de cuivre et une pierre à faire l'ancre. Dans les deux autres, deux pinceaux, et une autre boëte à faire l'ancre dans une boëte de bois blanc. 100 livres.

« Un cabinet de la Chine fait en forme d'un temple d'ordre de structure de pays, verni et peint de paysages, animaux et autres choses; dans iceluy sont trois tiroirs, et dans celui de milieu six pierres de bezouar oriental pesantes ensemble cinq onces cinq gros. S'est aussi trouvé dans ledit cabinet une tasse vernie avec paysages, le tout dans un étui de bois verni de noir..... (pas de prix)

« Une autre boëte de la Chine à double lozange vernie couleur d'or, comme dessus dans une boëte de bois blanc..... 30 livres.

« Une autre gaisne vernie de la Chine avec le cousteau dont le manche est de pareil verny. »

Cet *inventaire* signale encore des lits « en bois de la Chine », de qualités diverses, mais rien n'indique expressément que ces bois fussent laqués. Ils étaient « profilés de cuivre doré ».

Le goût pour les cabinets, pour les paravents qui dans les grands appartements coupaient les courants d'air et créaient des divisions familières ou confortables, s'était répandu dans la bourgeoisie et chez les artistes.

Dans l'inventaire dressé après la mort de Molière, le 13 mars 1673, on remarque :

« Dans une chambre : un petit cabinet de *vernis de la Chine*, fermant à clé, prisé trente-six livres, ci XXXVI. »

Nous continuons nos réserves pour ce « vernis de la Chine », mais, dans ces strophes de Scarron sur la foire Saint-Germain, il n'y a plus à prendre le change :

Menez-moi chez les Portugais :
Nous y verrons à peu de frais
Des marchandises de la Chine;
Nous y verrons de l'ambre gris,
De beaux ouvrages de vernis;
Et de la porcelaine fine,
De cette region divine,
De ce céleste Paradis....

Le célèbre jardinier Le Nôtre, logé aux Tuileries, dans un petit pavillon, avait réuni une collection de hautes curiosités, ou figurent entre autres « des porcelaines et *vernis* fort rares [2] ».

Le *Livre commode des adresses de Paris pour* 1692 par Abraham du Pradel (Nicolas de Blegny) [3] nous fournit une liste des « fameux curieux des ouvrages magnifiques ».

1. *Invent. des meubles du cardinal Mazarin*, p. 60, 61.
2. Spon, *Antiquités de la ville de Lyon*, 1673, p. 216, et Lister, *Voyage à Paris*, 1698, p. 47.
3. Je renvoie à l'édition bourrée de notes, publiée par M. Édouard Fournier, Bibliothèque elzévirienne, 2 volumes.

laquelle malheureusement est sans aucune annotation. Par exemple, à propos de M. du Vivier, à l'Arsenal, le *Voyage à Paris*, de Lister, et la *Description*, de Germain Brice, nous apprennent que ses appartements meublés avec la plus grande recherche, « étaient ornés de porcelaine de Chine la plus variée et la mieux choisie, sans excepter les pagodes et les peintures du même pays ». Chez M. de Beauchamp, rue de Bailleul (G. Brice, 1701) on remarque « quantité de porcelaines anciennes très rares à présent, des *cabinets de vernix du Japon* ».

Le goût pour ces objets que l'argot de commerce appelait « le lachinage », devenait vif. Les marchands les mieux garnis étaient cités. Dans le chapitre *Commerce de curiosités et de bijouterie* « les Marchands tenant boutique, Acheteurs, Vendeurs et Troqueurs de Tableaux, Meubles de la Chine, Porcelaines, Cristaux, Coquillages et autres Curiosités

Panneau en laque noir.

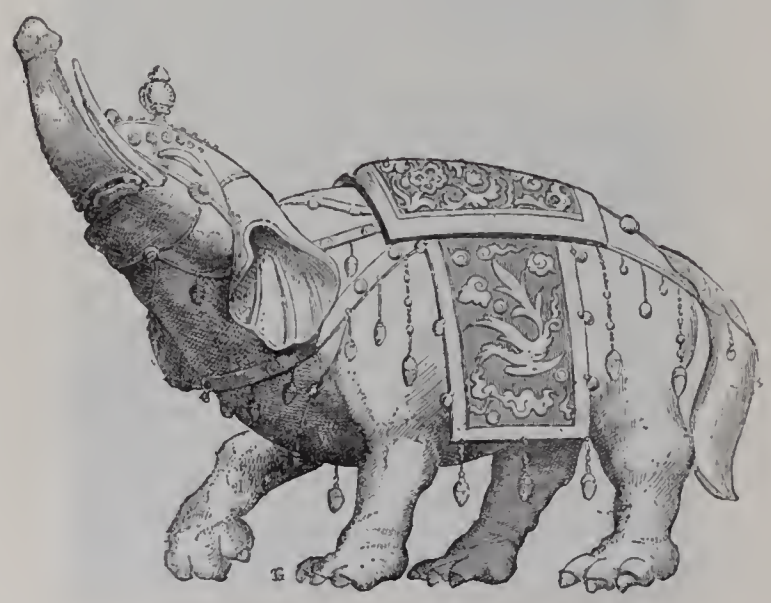
et Bijouteries, sont Messieurs d'Hostel, à l'entrée du quay de la Mégisserie; Malafer et Varenne, quai de l'Horloge; la Fresnays et Laisgu, rue Saint-Honoré; Quesnel, rue des Bourdonnais; Protais, rue des Assis; Fagnany, quai de l'École; Antheaume, derrière l'hôtel de Bourgogne... M. Dorigny, rue Quinquempoix, M. Laittier et Mlle Le Brun à l'aport de Paris, ont aussi ordinairement de belles pièces de Porcelaine et de Lachinage; M. de Cauroy, rue Briboucher, tient magasin de Bijouteries et de Coffres d'Angleterre, de Porcelaines, de Pagodes, de Terres cizelées et de Meubles de la Chine. »

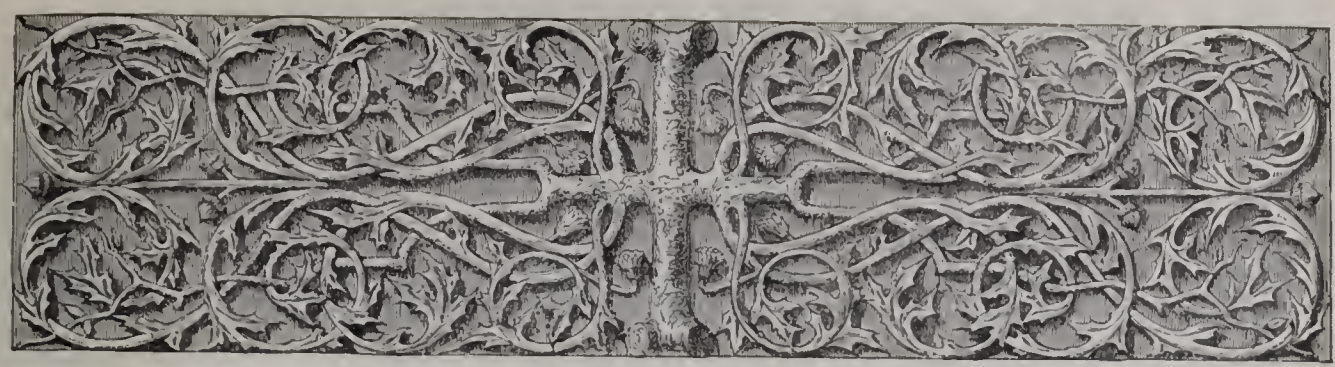
Avant le milieu exact de XVIIIe siècle, en 1740, M. de Caylus gravait à l'eau-forte l'adresse de Gersaint, le célèbre marchand et expert, et cette adresse était ainsi rédigée : « A LA PAGODE, Gersaint, marchand jouallier, sur le Pont-Notre-Dame, vend toute sorte de clainquaillerie nouvelle et de goût, bijoux, glaces, tableaux de cabinet, pagodes, *vernis* et porcelaines du Japon, coquillages et autres morceaux d'histoire naturelle, cailloux, agattes et généralement toutes marchandises curieuses et étrangères. »

Notons encore que l'Arche de Noé, dans l'isle du Palais, était un magasin où l'on vendait « toutes les curiosités naturelles ou artificielles des Indes ou de l'Europe ». Sauval nous renvoie aux foires de Saint-Germain et de Saint-Laurent pour les mêmes articles. Par Dieppe arrivait à Paris « tout ce que les Indes orientales peuvent fournir de cabinets, de porcelaines et d'autres choses rares et précieuses ».

Mais il nous faut remonter de quelques années en arrière. La grande aventure, pour les laques, fut l'ambassade de Siam au roi Louis XIV. Nous l'avons étudiée en détails et nous lui consacrerons un chapitre spécial.

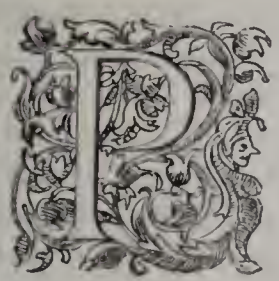
(A suivre.) Ph. Burty.





A PROPOS D'UNE EXPOSITION SPÉCIALE DE L'ÉTAIN A FRANCFORT-SUR-LE-MEIN.

On nous écrit de Francfort, juillet 1886 :



ARMI les nombreuses sociétés qui ont contribué en Allemagne au développement de l'enseignement des arts industriels, la « Société d'art industriel de l'Allemagne centrale » (Mitteldeutscher Kunstgewerbe-Verein), à Francfort-sur-le-Mein, mérite d'être étudiée sous plus d'un rapport. Disposant d'un budget assez élevé, elle a pu entreprendre la fondation d'une école et d'un musée des Arts décoratifs sur une grande échelle. Pourtant, nous n'entrerons pas aujourd'hui dans l'examen du développement de ces établissements qui luttent encore contre de sérieuses difficultés provenant naturellement du milieu plutôt luxueux et commerçant qu'industriel où ils sont placés. Au reste, leur existence à peine septennale ne nous permet guère, à l'heure qu'il est, de prononcer un jugement définitif sur les progrès réalisés pendant ce temps relativement court. Nous nous bornons cette fois à parler d'une curieuse exposition que vient d'inaugurer le musée des Arts décoratifs et qui réunit pour la première fois d'une manière toute spéciale des objets en étain sortant pour la plupart des riches collections francfortoises.

Nos lecteurs se souviennent sans doute que les divers objets en étain qui figuraient en 1880 à la grande Exposition des arts du métal, organisée par l'Union centrale des Arts décoratifs, étaient pour l'étude de l'orfèvrerie en étain comme une révélation inattendue. Personne jusqu'alors ne s'était occupé en détail de cette intéressante spécialité des Arts décoratifs, et l'auteur du célèbre plat de la Tempérance ne jouissait que d'une notoriété souvent contestée. Une foule de questions les plus élémentaires n'avaient pas encore tenté l'esprit d'investigation des érudits, et ce que contenaient de renseignements les manuels les plus accrédités était d'un vague inacceptable pour tout connaisseur. Vis-à-vis de telles difficultés, presque tout restait à faire pour l'histoire de l'art de l'étain, et il fallait tout le courage et le dévouement qu'apportait M. Germain Bapst dans ses savantes études sur l'étain durant l'antiquité et le moyen âge pour jeter les premiers fondements de l'histoire d'une industrie et d'un art aussi peu connus que généralement vantés. Témoin de cette estime grandissante de l'art de l'étain, l'empressement avec lequel les collectionneurs amoncellent les objets d'étain, témoin encore cette exposition spéciale de l'étain ouverte à Francfort-sur-le-Mein.

Dans ce court compte rendu, nous nous bornerons à faire quelques menues observations

sur une catégorie seulement des objets exposés. Nous voudrions examiner ces sortes de plats en étain dont le type le plus parfait se retrouve dans le plat de François Briot. Nous passerons donc sous silence toute la série si variée d'objets de poterie en étain : les cruches énormes, les pots, brocs, canettes, buires, hanaps, et la quantité encombrante d'ustensiles de ménage pour la plupart des XVIIe et XVIIIe siècles; nous ne dirons rien des quelques objets destinés au culte religieux parce qu'ils ne sortent guère du genre généralement adopté, ni enfin de la collection si intéressante de médailles en relief, de signes de pèlerinage et de méreaux.

C'est donc l'orfèvrerie en étain proprement dite qui nous occupe ici.

Les pièces d'art en étain qui ont précédé le genre de plats qu'a perfectionné François Briot sont remarquables par leur stricte reproduction d'estampes du XVe siècle. Souvent les procédés techniques employés par la gravure sur bois s'y trouvent imités d'une manière tout à fait frappante. Pourtant, dans les pièces que nous avons sous les yeux, les gravures ont été faites à l'eau-forte et nous ne pouvons admettre l'hypothèse de M. Bapst [1] qui croit « que le creux de fonte de ces plats a été surmoulé sur un bas-relief en bois ». D'autre part, on aurait tort de voir toujours dans ces curieux objets, d'un style archaïque à n'en pas douter, les marques d'un style nécessairement antérieur aux types sortis des mains de Briot. Bien au contraire, nous rencontrons dans la riche collection de M. Ricard-Abenheimer, à côté de quelques pièces sans date, un plat de travail allemand de 1567, c'est-à-dire d'une date très voisine de celle qu'on est convenu de donner au plat de la Tempérance. Ce plat est décoré, sur le bord, des médaillons de Marcus Curius, d'Annibal, d'Horace, et porte au centre la Fortune, figure très mouvementée qui agite la corne d'abondance. Ces médaillons sont séparés par des groupes compacts de figures, représentant un cortège triomphal, Orphée au milieu des animaux qu'il apaise, et un combat furieux d'hommes nus à pied et à cheval. Les estampes qui ont évidemment servi de modèles, car même l'imitation exacte des traits de gravure est évidente, relèvent un dessin d'une vigoureuse énergie.

Un autre plat tiré de la même collection appartient encore à cette catégorie. Il porte la date 1568 et nous y trouvons l'estampille N. H. Huit médaillons renferment sur le bord les allégories des planètes avec légendes en allemand et ils sont séparés par des figures héraldiques de licornes, de cerfs, de lions et de dragons; au centre du plat se trouvent deux aigles également héraldiques.

Si ces exemples que nous pourrions multiplier sont de l'époque du plat de Briot (1570 environ), ils témoignent de la continuité d'un genre de travail volontairement archaïque et abandonné. On n'a jamais cessé en plein XVIe siècle de faire des copies d'un style délaissé, datant de près de cent ans, et, à en juger par la quantité de pièces allemandes de provenance semblable, l'Allemagne paraît s'être attardée plus longtemps dans ces traditions de date lointaine, que la France qui, dans l'œuvre de François Briot, tranche net avec le vieux style.

D'autres plats et assiettes du XVIe siècle imitent les patientes combinaisons décoratives dans le genre des nielles et arabesques de Pierre Floetner. Le rapport du reste si intime qui existait entre les médailleurs, les orfèvres et les graveurs n'a pas encore été étudié d'une manière précise. En feuilletant les gravures de Virgile Solis, de Jost Amman, de Théodore et d'Israël de Bry surtout, et de bien d'autres encore, on verra aisément quelle a été la source commune où venaient puiser tous ces artistes orfèvres pour la composition décorative de leurs admirables œuvres.

1. *Etudes sur l'étain.* Paris, 1884, p. 244.

Le plat et l'aiguière de François Briot étaient représentés à l'Exposition par une épreuve d'une belle conservation. On avait placé tout auprès le plat et l'aiguière si critiqués du médailleur nurembergeois Caspard Enderlein qui, trente ou quarante ans après le plat de Briot, en donna une reproduction célèbre. On sait quelles controverses ont été soulevées par cette contrefaçon, et nous ne répéterons point ce que l'on a dit tant de fois, combien le travail du médailleur français est supérieur à celui d'Enderlein. Mais il semble qu'on ait par trop rabaissé la valeur de ce dernier. Étudiez consciencieusement les différences que le maître de Nuremberg a su introduire dans son imitation, et vous conviendrez que le faire plus large, que la recherche d'une composition moins détaillée est d'un maître capable d'être original à son heure. Son plat bien connu de Mars en donne la preuve concluante. Certes, nous ne dirons pas qu'on y trouve l'élégance gracieuse du modelé de Briot; mais, si l'on a remarqué que le dessin était empreint d'un caractère français, cette manière provient sans doute de l'inspiration qu'Enderlein a su tirer des estampes d'Étienne Delaune aussi bien que de celles des de Bry et d'autres graveurs du temps.

Avec l'œuvre de François Briot, l'orfèvrerie française de la Renaissance est arrivée à son apogée, et Caspard Enderlein, le médailleur de Nuremberg, reste malgré ses emprunts le maître incontesté de l'orfèvrerie en étain en Allemagne. Ni l'un ni l'autre n'ont été égalés, et, après eux, l'art de l'étain décline tellement qu'il n'a jamais pu reconquérir la place glorieuse qu'il occupait jadis.

RICHARD GRAUL.

L'ENQUÊTE ANGLAISE

SUR

LES CONDITIONS DE L'ENSEIGNEMENT INDUSTRIEL

EN EUROPE ET EN AMÉRIQUE

RAPPORT SUR L'ENSEIGNEMENT TECHNIQUE

(*Suite* [1])

Institut commercial supérieur de Chemnitz (Saxe)

B. École royale de contremaîtres.

Cette école a pour objet de fournir aux personnes qui veulent s'adonner aux machines, à la meunerie, à la teinturerie, blanchisserie, à la tannerie, etc., une connaissance théorique nécessaire de leur métier. Elle a pour but aussi de former les jeunes gens qui aspirent à devenir contremaîtres ou directeurs dans des moulins ou des manufactures.

L'instruction dans cette école comprend 3 périodes continues d'un semestre chacun, faisant un total de dix-huit mois.

Pendant ce temps, les élèves peuvent acquérir ce qui est pratiquement nécessaire à leur métier.

Il y a 2 sections : l'une pour les mécaniciens, l'autre pour les chimistes. On enseigne également quelques sujets généraux tels que le dessin, l'allemand, la comptabilité.

A leur entrée, les élèves doivent avoir seize ans et doivent pouvoir lire, écrire et connaître les quatre règles d'arithmétique.

Non seulement, ils n'ont que les classes (par conséquent pas de travail en laboratoire), mais encore ils ont à travailler chez eux.

La pension est de 30/ par semestre et les fournitures se montent environ à 15/.

Il est nécessaire que chaque élève ait déjà travaillé pendant deux ans à son métier avant d'entrer dans cette école. Cette règle laisse voir le but pour lequel cette école fut fondée, c'est-à-dire donner aux jeunes gens capables et industrieux, une connaissance théorique qui leur permette de devenir contremaîtres et peut-être directeurs de manufactures.

L'enseignement de cette école, qui n'est fait que dans des salles d'étude, est bien distinct de celui de l'école technique supérieure. Ce sont deux établissements dans un seul : le premier a sa collection de moulures et de modèles, ses instruments scientifiques et ses appareils. Les élèves sont d'une classe sociale bien différente de ceux qui sont à l'école technique supérieure, et du reste ils n'ont aucun contact.

Les cours de l'école royale des contremaîtres sont ainsi répartis :

1° La section de mécanique, de la Saint-Michel à Pâques;

2° La section de chimie, de la Saint-Michel à Pâques;

3° La section de mécanique, de Pâques à la Saint-Michel.

D'après ces divisions, on peut voir que les deux cours principaux de cette école sont faits en hiver. Les sujets enseignés dans les trois périodes du cours sont : l'arithmétique, la géométrie, la physique, le dessin linéaire, le dessin proprement dit, l'allemand, les principes généraux de la chimie, les mathématiques, la mécanique, la technologie mécanique, le dessin mécanique, l'arpentage, l'hydrographie, la chimie pratique (en laboratoire), la chimie technique, la minéralogie, la comptabilité et le dessin architectural.

Les élèves qui en sont à leurs 2e et 3e pé-

1. Voir la *Revue des Arts décoratifs*. 6e année, p. 315.

riodes, peuvent, en outre, assister à des cours spéciaux, traitant par exemple des moulins et leurs constructions, du tissage et des machines dont on se sert à cet effet : moulins hydrauliques, construction de machines, brasseries, imprimeries d'étoffes, manufactures de papiers, d'appareils à incendie.

Une des caractéristiques de cette école, c'est que ses élèves sont admis à visiter tous les travaux et manufactures qui les intéressent.

Cette école de contremaîtres est, pour ainsi dire, unique dans son genre en Allemagne.

Le Dr André, bourgmestre, avec qui les commissaires eurent le plaisir de s'entretenir, leur dit qu'elle avait produit des résultats inespérés dans le commerce saxon.

C. La troisième section de cette école est l'*école royale de bâtisse*, qui forme une annexe avec établissements d'enseignement de l'État et qui donne un moyen d'instruction à ceux qui ne peuvent se la procurer et qui, néanmoins, veulent s'adonner à la bâtisse.

L'élève doit être âgé au moins de seize ans et doit avoir passé certains examens.

Il doit donner tout son temps à l'école.

De plus, il doit avoir exercé son métier pendant deux semestres avant d'entrer dans cette école.

La pension est de 30/ par chaque période d'un semestre ; les fournitures se montent à 25 environ ; les élèves pauvres peuvent obtenir une entrée gratuite. Cette école est, dans son genre, semblable à celle des contremaîtres ; elle est destinée aux jeunes ouvriers qui, ayant déjà travaillé dans leur métier, désirent l'apprendre théoriquement et méthodiquement.

Les élèves sont, en général, des tailleurs de pierre, des charpentiers et des ébénistes ; en un mot, des personnes qui désirent s'adonner à la partie ornementale de la construction.

Le cours complet d'enseignement comprend quatre semestres. On y enseigne les sujets suivants : les principes généraux de la construction, le dessin proprement dit, les mathématiques, l'arithmétique, la géométrie descriptive et perspective, l'allemand, la construction en pierre, en bois et en métal, les lois concernant les constructions, la physique, la préparation des devis, l'histoire de l'architecture, la mécanique, l'arpentage, les conditions de calorique et de ventilation, la comptabilité.

D. La quatrième division est l'*école royale de dessin*.

C'est une école du soir, pour enseigner le dessin dans ses diverses branches. Les personnes qui viennent sont les élèves de l'école de commerce et d'autres écoles. Les cours qui n'ont lieu que 4 fois la semaine, comprennent le dessin d'après la bosse et les modèles, le dessin mécanique, et le dessin architectural. Le prix en est modique et abordable pour toutes les bourses.

Le budget de cet école est :

Subsides de l'État.....	£ 7 700
Subsides de la ville et dons div.	240
Pensions des élèves.....	1 235
	£ 9 175

(*A suivre.*)

L'École nationale des arts décoratifs. — La distribution des prix aux élèves de cette école dont les lecteurs de notre *Revue* connaissent toute l'importance a eu lieu le dimanche 3 août. Nous nous réservons de parler en détail dans notre prochain numéro de cette solennité et de l'exposition des travaux des élèves, plus remarquables encore que les années précédentes.

L'École de dessin pour les jeunes filles. — La distribution des prix aux élèves de l'école nationale de dessin pour les jeunes filles a eu lieu le jeudi 29 juillet à l'École des beaux-arts. Cette cérémonie était présidée par M. Henry Havard, membre du conseil supérieur des beaux-arts, assisté de MM. Kaempfen, Crost, Bouilhet, etc. Dans l'excellente allocution prononcée à cette occasion par M. Henry Havard, il a été rendu justice aux progrès très réels des jeunes filles, au talent véritable dont témoignent les compositions couronnées et dont une exposition a eu lieu pendant plusieurs jours dans les salles de l'école, rue de Seine. Notre éminent confrère a dit à ce sujet : « Touché, je l'ai été autant que qui que ce soit. J'ai contemplé avec une émotion bien douce ces ouvrages où le talent naissant se manifeste d'une façon saisissante. Grâce à l'empressement obligeant de cette directrice éminente que vous entourez d'affection et de respect, j'ai pu aussi feuilleter vos cahiers d'étude, et je n'ai pas su me défendre d'une certaine surprise mêlée, je l'avoue, d'un peu d'admiration... » — Signalons cependant une fois de plus la déplorable installation de cette école, trop à l'étroit dans un rez-de-chaussée obscur et mal aménagé. Il serait plus que temps de songer sérieusement enfin à trouver un local digne d'une institution si utile.

Le budget des beaux-arts et l'enseignement de l'art appliqué a l'industrie. — Malgré la clôture de la session parlementaire, la commission du budget s'est réunie au Palais-Bourbon pour continuer ses travaux. Elle a examiné le budget des beaux-arts et entendu M. Turquet, sous-secrétaire d'État.

La commission a opéré 843 000 francs de réductions sur l'ensemble du budget des beaux-arts, qui s'élève à 13 millions. Les réductions portent principalement sur les crédits affectés au personnel et à l'entretien des palais nationaux.

Le rapporteur, M. Antonin Proust, a signalé la nécessité de consacrer une partie des économies réalisées sur l'ensemble du budget au service de l'enseignement. Il a rappelé qu'en 1876 trois écoles seulement, celles de Lyon, de Dijon et de Toulouse, recevaient chacune une subvention de 8,000 francs; que cette subvention avait été portée à 16 000 fr.; qu'en outre, un crédit de 350 000 fr. avait été ouvert pour subventionner les écoles pour les créations desquelles les villes feraient des sacrifices; qu'un grand nombre d'écoles étaient aujourd'hui subventionnées, telles que Limoges, Aubusson, Roubaix, Saint-Etienne, Saint-Pierre-lès-Calais, Lille, Rennes, Tours, Alger, Nice, etc.; que ce crédit de 350 000 francs se trouvait ainsi en grande partie consolidé et qu'il était nécessaire de l'augmenter, sous peine d'arrêter le mouvement très salutaire en faveur de l'enseignement du dessin et aussi de l'enseignement

des arts industriels. La commission a approuvé les conclusions du rapporteur, et elle a été unanime à demander que l'enseignement donné à l'École des beaux-arts soit réformé et que l'on ne continue pas à sacrifier des sommes considérables pour produire des artistes souvent médiocres, qui viennent, durant toute leur vie, épuiser le crédit des acquisitions et des commandes en invoquant les récompenses qu'ils ont obtenues à l'École des beaux-arts.

Le rapporteur a également demandé, et la commission a accepté, de prélever sur le crédit des subventions une somme de 40 000 fr. destinée à venir en aide aux bibliothèques d'art industriel à Paris et dans tous les grands centres de production industrielle. Au sujet de l'enseignement à donner dans les manufactures nationales, la commission a accepté, sur la proposition du rapporteur, que la manufacture de Sèvres enseignât dorénavant tous les arts du feu, et que les manufactures des Gobelins et de Beauvais étendissent leur enseignement à tout ce qui intéresse la fabrication des tissus.

La transformation de l'hotel de Chimay. — Les travaux entrepris pour l'agrandissement de l'École des beaux-arts marchent assez lentement. Cet agrandissement doit se faire, comme on sait, en empruntant le local de l'ancien hôtel de la princesse de Chimay, vaste immeuble situé au n° 15 du quai Voltaire.

Cette construction étant en très bon état (une partie ne date que de 1860), il a été décidé que son appropriation en vue de la nouvelle destination qui lui est réservée se ferait sans toucher à la construction proprement dite.

C'est donc uniquement dans des remaniements intérieurs que porteront les travaux à exécuter.

Le véritable dédale de salons, de galeries, de corridors de cette ancienne demeure princière est aujourd'hui transformé en galeries, qui occupent toute la largeur du bâtiment. Pour opérer cette transformation, on s'est borné à démolir les murs de refend, travail qui touche aujourd'hui à sa fin.

Les travaux de gros œuvre en voie d'exécution ne seront pas terminés avant la fin du mois de novembre prochain. Ce n'est donc guère que vers le commencement de l'année prochaine qu'on pourra entreprendre la décoration intérieure de ce nouveau quartier de l'École des beaux-arts.

Une exposition d'art décoratif a Berlin. — L'académie royale de Berlin célèbre cette année le centième anniversaire de son installation. L'exposition ouverte à cette occasion a été inaugurée à la fin de mai. Elle renferme une section spéciale des arts décoratifs à laquelle nous consacrerons prochainement un article étendu. Disons, pour le moment, que, sous le rapport de l'organisation matérielle, cette exposition dont les programmes ont été élaborés avec soin est généralement réussie. Quant aux œuvres et aux objets d'art qui y figurent, le caractère en est presque exclusivement national, par suite de l'abstension de la plupart des exposants étrangers dont on espérait obtenir le concours. Les artistes français ont cru devoir déchirer l'invitation qui leur avait été adressée, et il n'y a guère que l'Autriche-Hongrie, l'Angleterre, la Belgique qui soient représentées par un très petit nombre d'envois dignes d'intérêt.

L'exposition comprend trois sections dont les deux premières sont réservées à la peinture et à la sclupture. La plus importante est celle qui a pour objet de faire passer en revue le mouvement artistique de l'Allemagne du Nord dans la période séculaire allant de 1786 à 1886. Le groupement des œuvres, par divisions méthodiques et dans chaque division par époques décennales, permet d'étudier sans difficulté et avec fruit les écoles de Berlin, de Dresde, de Weimar, de Dusseldorf, et d'apprécier la manière des divers maîtres. L'art religieux a sa place à part dans une petite chapelle gothique où se trouve réuni tout ce qui se rattache à l'architecture et à la décoration des églises et des temples. La *great attraction* de l'exposition est le temple égyptien et le panorama de Troie établi d'après les récents tableaux de M. Schliemann.

DOCUMENTS BIBLIOGRAPHIQUES

Principaux articles relatifs aux arts appliqués à l'industrie parus dans les recueils périodiques.

(PRESSE ÉTRANGÈRE).

—

KUNST UND GEWERBE (Revue des arts industriels publiée à Nuremberg), 1886. — Liv. 2. J. Folnesies, *L'art industriel à Vienne;* M. Rosenberg, *Un élève de Jannitzel.* — Liv. 3. E. Garnier, *L'art de l'émailleur au moyen âge;* C. V. Fabriczy, *La mosaïque française.* — Liv. 4. R. Kayser, *La patine des statues modernes en bronze*, *L'histoire de la tapisserie;* V. Valentin, *Le style dans les arts industriels.* — Livr. 5. Lj. Duhlke, *L'autel triptyque de Tramirs;* J. Jœnnicke, *La céramique portugaise* (1re partie). — Liv. 6. Schnütgen, *Une coupe niellée au* XIIe *siècle;* J. Jœnnicke, *Céramique portugaise* (suite).

KUNSTGEWERBEBLATT (Organe de l'union badoise des arts industriels). — J. Lessing, *Quelques meubles de la Renaissance italienne;* J.-E.-V. Berlepsch, *Les verrières de l'ancien cloître de Wettingen, le chemin de croix;* H. Grosch, *L'industrie populaire en Norvège;* G. Heuser, *Les tourneurs de Luneburg;* Max Heiden, *Une étoffe de soie arabo-italienne du* XIVe *siècle;* M. Rosenberg, *La collection Figder à Vienne.*

ZEITSCHRIFT DES KUNSTGEWERBEVEREINS IN MUNCHEN (Bulletin de l'Union des arts industriels à Munich). — Nos 3 et 4. H.-E. von Berlepsch, *Les progrès de la peinture sur verre en Suisse;* Karl Friedrich, *La stylistique dans la raffinerie du verre.*

MITTHEILUNGEN DER MUHRISCHN IEWERBEMUSEUMS IN BRUNN (Bulletin du musée de l'industrie de Brünn en Moravie). — Wendelin Böhm, *Le musée morave : Exposition des armes de guerre et de chasse;* Mme Em. Bach, *Les travaux à l'aiguille anciens et modernes; Le bon goût et la tyrannie de la mode* (extraits d'un discours de l'architecte Percier).

IAHRBUCHER DER KONIGLICH PREUSSISCHEN KUNTSSAMMLUNGEN (Annales des collections artistiques de la Prusse royale). — Vol. VII. 2e partie. Fr. Lippmann, *La gravure sur cuivre en Allemagne et en Italie au* XVe *siècle;* W. Henke, *Les peintures de Michel-Ange dans la chapelle Sixtine;* Sidney Colvin, *Un dessin de Mich. Wolgemut;* Karl Frey, *Études de Giotto;* Hermann Grimm, *Raphaël;* H. de Tschudi, *Une madone de mino da Fiesole au musée royal de Berlin.*

THE AMERICAN ARCHITECT AND BUILDING (Revue de l'architecture et du bâtiment en Amérique), mai 1886. — *La peinture murale; Une exposition des œuvres de Charles Meryon à New-York et à Boston; L'architecture* (conférences de M. Watkiss Lloyd).

MITTHEILUNGEN DES K. K. OSTERR. MUSEUMS FUR KUNST UND INDUSTRIE (Bulletin du musée impérial des beaux-arts et de l'industrie à Vienne). — N° IV. Bucher, *Le mouvement des arts industriels en France;* Riegl, *L'histoire du meuble au* XVIIIe *siècle;* H. Hacker, *L'exposition des parures au musée de l'industrie en Bohême.* — N° V. A. Ilg, *Les Gobelins dans la cathédrale de Trente. L'enseignement industriel en Saxe;* Riegl, *L'histoire du meuble au* XVIIIe *siècle* (fin).

Le rédacteur en chef gérant : VICTOR CHAMPIER.

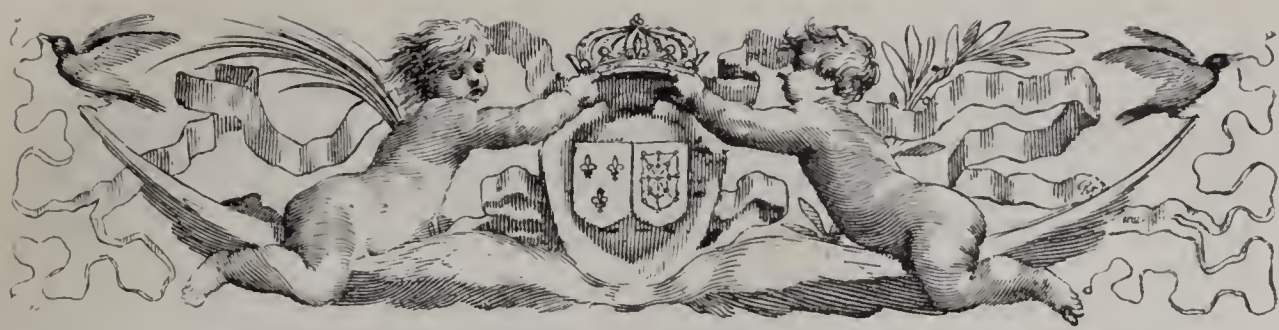
COULOMMIERS. — IMP. P. BRODARD ET GALLOIS.

CÉRAMIQUE ITALIENNE (XVIe SIÈCLE)

CH DELAGRAVE, ÉDITEUR. PHOTOTYPIE BERGERET & DE JOUX.

COUPE EN FAIENCE DE LA FRATA

(Collection de M. le Baron Seillière)



Fleuron de l'*Imitation* de 1640. (Imprimerie Nationale.)

L'IMPRIMERIE NATIONALE

(*Suite* [1].)

II

L'HOTEL DE ROHAN

L'ôtel de Rohan ou de Strasbourg, appelé aussi Palais-Cardinal, construit par Armand-Gaston, cardinal de Rohan, s'élève non loin de la place Royale, au milieu de ce quartier du Marais où l'on trouve encore tant de restes du vieux Paris, tant de nobles demeures transformées, malheureusement pour l'artiste ou le savant épris du passé, en dépôts de marchandises, en vastes comptoirs ou en ruches populeuses dont chaque étage est devenu un atelier ou un magasin; mais ce n'est pas seulement leur déchéance, c'est surtout les mutilations de ces débris d'un autre âge qu'il y a lieu de déplorer, mutilations rendues souvent indispensables par la nouvelle destination que l'industrie leur a donnée, mais parfois aussi provenant seulement de l'insouciance ou du vandalisme de leurs propriétaires successifs. Que de richesses ont éét ainsi détruites, que de souvenirs perdus pour toujours, que de merveilles inconnues et qu'on ne connaîtra pas : sculptures, bas-reliefs, peintures sur bois, fresques, plafonds, ferronneries, lambris, boiseries, disparus à jamais! Chaque pierre du Marais pourrait redire quelque fait mémorable, quelque grand événement, comédie ou tragédie de l'histoire de Paris, de l'histoire de notre France, dont ses rues étroites et ses vastes hôtels furent les témoins muets, les impassibles spectateurs.

Le seul emplacement de l'hôtel de Rohan, sans remonter plus loin que Charles V, fut foulé tour à tour par Olivier de Clisson, par les Anglais sous Charles VII, par les rois de Navarre de la maison d'Évreux, par le grand duc de Guise, par les Rohan et Cagliostro, par Napoléon Ier et par les bandes de la Commune. Le sol qu'il occupe est situé sur l'emplacement où se trouvait jadis le grand chantier du Temple, au long de la rue des Quatre-Fils. En 1383, Olivier de Clisson, connétable de France, y fit construire un *logis* [2], possédé à sa mort par un comte de Penthièvre. Ce seigneur étant demeuré fidèle à Charles VII, les Anglais, alors maîtres de Paris, confisquèrent ses biens et son hôtel fut loué dix livres parisis [3]. A côté se trouvaient sur la rue des Quatre-Fils deux autres hôtels dont l'un fut occupé pendant la première moitié du XVe siècle par Jean d'Aragon et Blanche de Navarre, son épouse : « c'est la maison de la rue des Bouchers, vis-à-vis la chapelle de Braque »,

1. Voir la *Revue des Arts décoratifs*, 6e année, page 329.
2. Guillebert de Metz, *Description de Paris sous Charles VI.*
3. *Paris et ses Historiens.*

dont parle Guillebert de Metz; l'autre était le « logis sis rue de Paradis ou est à présent le manège découvert et la fontaine de l'hôtel de Guise, vis-à-vis le portail de la Merci [1] »; ce « logis » avait été occupé par Bernard d'Armagnac, duc de Nemours, dont Louis XI confisqua les biens, après lui avoir fait trancher la tête pour crime de haute trahison.

Ces hôtels appartenaient au sieur Babon de la Bourdaisière, au comte de Laval et au sieur Brisson, conseiller au Parlement, lorsqu'ils furent achetés en 1545 et 1552 par la maison de Lorraine avec l'hôtel de la Roche-Guyon, alors à Louis de Rohan, comte de Montbazon, et la moitié d'un « logis » acquis d'un sieur Louis Doulcet. Les princes de Lorraine réunirent ces divers hôtels et en composèrent une vaste habitation : c'est de là qu'ils partaient, escortés de leurs nombreux clients, pour se rendre à la cour de Henri III; c'est là que le grand duc de Guise se trouvait pendant les barricades.

En 1697, François de Rohan, prince de Soubise, acheta cette propriété des héritiers de la duchesse de Guise; dès lors elle prit le nom d'hôtel de Soubise. C'est sur des terrains dépendant de ce vaste ensemble, au bout des écuries de l'hôtel de Soubise, que fut élevé, vers 1706, l'édifice affecté depuis 1809 à l'Imprimerie Nationale et que l'on a appelé indifféremment hôtel de Strasbourg, hôtel de Rohan ou Palais-Cardinal, des nom et titres de son propriétaire, Armand-Gaston de Rohan, évêque de Strasbourg, grand aumônier de France, préconisé cardinal en 1712. Plusieurs des auteurs qui ont écrit sur le Paris du XVIIIe siècle ont parlé de l'hôtel de Rohan; dans sa description historique de la ville de Paris et de ses environs (1765), Piganiol de la Force s'exprime ainsi :

« Armand-Gaston de Rohan, évêque de Strasbourg, grand aumônier de France et cardinal de l'Église romaine, a fait bâtir un grand hôtel sur une portion du terrain de l'hôtel de Soubise. Cet hôtel, qu'on nomme hôtel de Strasbourg, a sa principale entrée dans la vieille rue du Temple. Cet édifice est assez simplement décoré du côté de la cour et a par là quelque beauté, mais les faces des bâtiments qui sont à droite et à gauche ont peu de convenance avec le principal corps d'architecture. La façade qui règne sur le jardin est d'un meilleur goût. C'est un ordre dorique au rez-de-chaussée, avec un avant-corps au milieu, orné de quatre colonnes. L'ordre ionique est au-dessus du dorique, et l'attique est surmonté d'un fronton, dans le tympan duquel sont les armes de Son Éminence. On voit dans cet hôtel la fameuse bibliothèque de MM. de Thou, que le cardinal de Rohan acheta en 1706 de M. de Ménars, président à mortier au Parlement de Paris. Elle était composée d'environ quinze mille volumes du temps du président de Thou et excellait en reliure, en impressions et en beau papier.

« Dès que ce président était averti qu'on imprimait quelque bon ouvrage dans les pays étrangers, aussitôt il y envoyait du grand papier, afin d'en avoir quelques exemplaires plus beaux et mieux confectionnés que ceux des autres.

« Depuis que sa bibliothèque a passé au cardinal de Rohan, elle a été tellement augmentée que celle de MM. de Thou en fait aujourd'hui la moindre partie.

« Le cardinal de Soubise, petit-neveu du cardinal de Rohan, a occupé cet hôtel pendant plusieurs années et y a fait des dépenses considérables en meubles et en ornements. Depuis la mort de ce prince, arrivée en 1756, cet hôtel est la demeure du prince Louis de Rohan, nommé coadjuteur de Strasbourg en 1760. »

Hébert, qui, en 1766, publiait le *Dictionnaire historique des Arts*, en parle en ces termes :

« Hôtel de Rohan ou de Strasbourg, parce que le cardinal de Rohan, qui l'avait fait bâtir

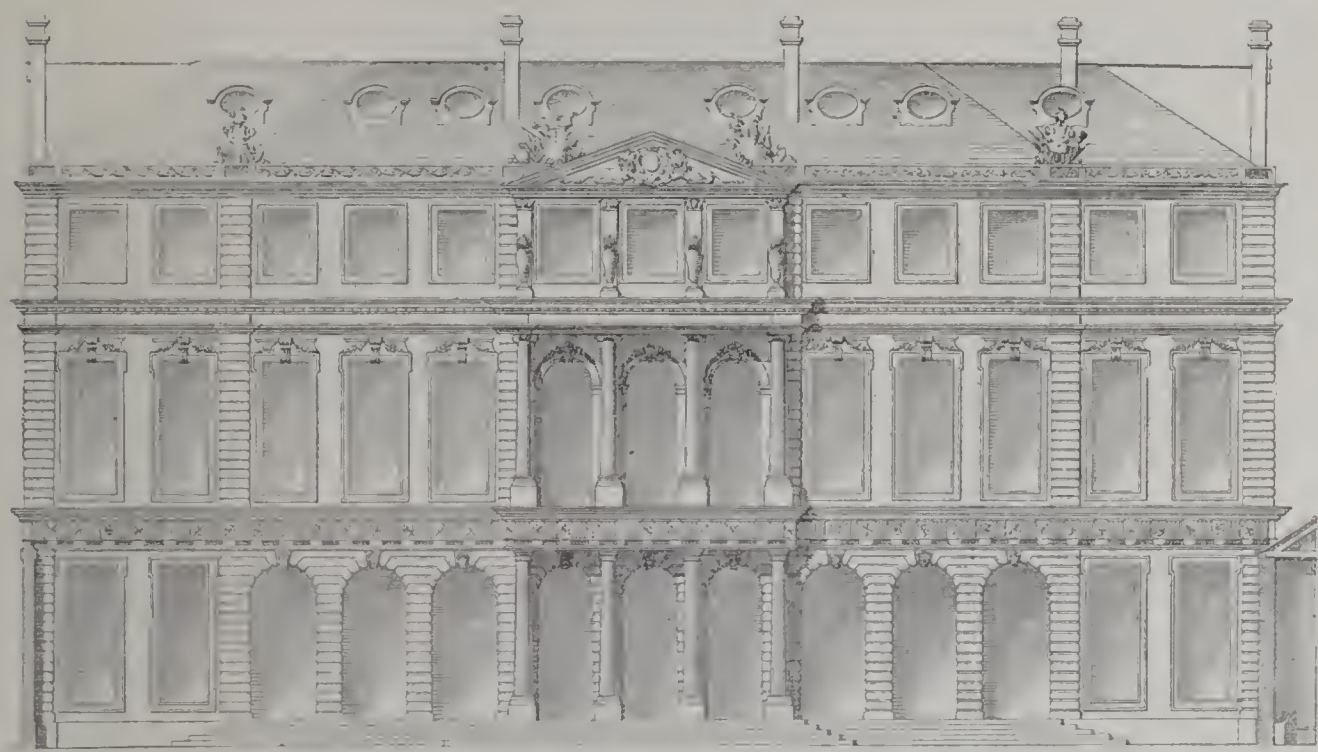
1. Sauval, *Histoire et recherches des Antiquités de la ville de Paris.*

pour lui, était pour lors évêque de cette ville. Cet hôtel est derrière celui de Soubise et a sa principale entrée par la vieille rue du Temple, au Marais.

« *Architecture.* Cet hôtel, bâti par Le Maire, a un escalier qui, par son ingénieuse construction, mérite d'être vu des connaisseurs.

« *Peinture.* La salle à manger est entièrement peinte en grisailles par Brunetti, et le cabinet, en figures chinoises et arabesques, par Huet.

« *Sculptures, dorures et boiseries.* Les appartements du premier sont magnifiquement décorés; la salle de compagnie, richement meublée, est revêtue d'une menuiserie dont la sculpture et les cadres sont dorés. Au-dessus de la porte des écuries, un Phaëton groupé



Façade de l'hôtel de Rohan, du côté du jardin; fac-simile d'une planche de Blondel.

par Le Lorrain; au-dessus d'une des portes de cet hôtel, du côté de la rue des Quatre-Fils, les armes de Soubise, supportées par un groupe de deux lions.

« La fameuse bibliothèque de MM. de Thou est conservée dans cet hôtel et augmentée tous les jours de manuscrits et de livres les plus rares et les plus précieux. »

Jacques-François Blondel, dans son *Architecture française* (1752), fait la description détaillée de l'hôtel de Rohan :

« Cet édifice, qui a été aussi bâti par M. de Le Maire, a été considérablement augmenté depuis quelques années, pour ce qui concerne les basses-cours, de sorte que celles de l'hôtel de Soubise, qui autrefois lui étaient communes, appartiennent aujourd'hui toutes à ce dernier, et les nouveaux bâtiments dont nous parlons, à l'hôtel de Rohan, ceux-ci ayant une issue particulière, dont l'entrée donne rue des Quatre-Fils. Ces nouveaux bâtiments consistent en écuries et remises, et dans les logements pour l'écuyer, le concierge et les autres officiers de l'hôtel, les cuisines étant restées de l'autre côté de la grande cour dans les anciens bâtiments qui font une partie de l'hôtel de Soubise.

« *Rez-de-chaussée.* Une grande cour de onze toises de largeur sur dix-sept de longueur donne entrée à un grand vestibule, lequel conduit dans une antichambre ou salon qui communique au jardin. A la droite de cette pièce en sont trois autres, servant à contenir une

bibliothèque très nombreuse et bien choisie; à gauche est un cabinet, qui autrefois servait de salle à manger avant qu'on en eût pratiqué une au premier étage.

« Le vestibule dont nous venons de faire mention donne entrée, à droite, à un grand escalier qui occupe un espace considérable, et que l'on peut dire plus singulier que beau, étant d'ailleurs peu éclairé; à l'autre bout du vestibule, à gauche, est un escalier de dégagement et de communication aux appartements de dessus le rez-de-chaussée, aussi bien qu'à l'étage d'attique.

« *Premier étage.* Depuis que M. le cardinal de Soubise occupe cet hôtel, on a décoré à neuf tous les appartements du premier étage avec une magnificence extraordinaire; il n'y a que la grande antichambre que l'on a restaurée, toutes les autres pièces ont été changées et embellies de peintures, de dorures, de glaces et de meubles dans le goût le plus moderne.

« La salle à manger est toute peinte en grisailles par M. Brunetti, connu par la supériorité de ses talents. La salle de compagnie est décorée de menuiserie pour la plus grande partie; la sculpture et les cadres de cette menuiserie sont dorés sur un fond blanc, et cette pièce est garnie de meubles et d'étoffes de prix. Le cabinet est aussi revêtu de menuiserie, dont les ornements sont dorés; mais les panneaux et le plafond sont enrichis d'arabesques embellies de sujets chinois, le tout peint par M. Huet, peintre fort habile dans ce genre.

« *Élévation du côté du jardin.* Cette façade, qui a vingt toises de longueur, est composée, dans la hauteur, de deux étages réguliers et d'une attique. Au milieu de cette façade est un avant-corps qui a un défaut contraire à celui que nous avons remarqué à l'hôtel de Soubise, c'est-à-dire que celui de l'hôtel dont nous parlons est trop étroit pour sa hauteur, par la raison que les colonnes sont toutes isolées, au lieu d'avoir accouplé celles des angles seulement.

« La distribution des métopes de l'ordre dorique du rez-de-chaussée semble être la cause de la suppression de l'accouplement que nous désirons; cependant cette raison paraît ici une faible excuse, puisque, dans les angles rentrants de cet avant-corps et dans ceux des extrémités de cette façade, les triglyphes pénètrent les retours de la frise. D'ailleurs, la corniche de cet entablement n'a ni mutules ni denticules, ce qui est une preuve assez convaincante que ce n'est pas la sévérité qu'exige cet ordre qui a retenu l'architecte pour l'accouplement des colonnes, tandis qu'au contraire il les a prodiguées, j'ose dire avec excès, dans l'hôtel de Soubise, mais plutôt le goût dominant de nos architectes, qui se font un mérite de percer les murs de face de manière à ne conserver aucun rapport entre les pleins et les vides, afin de procurer, disent-ils, une très grande lumière à l'intérieur des appartements. Cette raison, qui n'est cependant pas sans fondement, ne doit pas néanmoins porter à sacrifier la décoration extérieure d'une maison d'importance à la seule commodité intérieure, et, sans tomber dans l'excès de la plupart de nos anciens hôtels, ni trop imiter celui dont nous parlons, il convient de concilier l'ordonnance de dehors avec la distribution des dedans, de sorte que le grand, le noble et le majestueux puissent s'accorder avec l'utile, le commode et l'agréable.

« L'ordre ionique du premier étage est assujetti à l'espacement de celui de dessous, et comme ces ordres sont composés de colonnes, sur l'entablement ionique on a mis des vases, de manière qu'il semble que cet avant-corps soit terminé à cette hauteur. Ce moyen était nécessaire pour empêcher que cette partie du milieu du bâtiment, qui est déjà trop svelte par rapport à sa largeur, ainsi que nous l'avons remarqué, ne parût encore plus élevée. Les croisées du premier étage sont d'une assez belle proportion; mais ce dernier a le défaut des façades précédentes, n'ayant point de retraite apparente; de sorte que le socle qui soutient les bases des colonnes n'étant pas continu, il en résulte un défaut de liaison entre ces colonnes et le reste de l'ordonnance de la façade.

Frontispice composé par Nicolas Poussin pour la *Biblia Sacra* de l'Imprimerie Royale (1642).

« Ordinairement les extrémités de l'élévation d'un bâtiment sont terminées par des avant-corps ou pavillons; ici, au contraire, elles sont marquées par des arrière-corps.

« Il n'y a point de doute que ce moyen est préférable dans le cas dont il s'agit, parce qu'autrement, ce bâtiment ayant trois étages, cela aurait formé un avant-corps trop étroit, et aurait non seulement rétréci l'espace conservé entre l'avant-corps du milieu et ces arrière-corps, mais aussi aurait donné un trumeau dans le milieu de ces pavillons, au lieu que ce trumeau peut être autorisé ici, n'étant placé que dans un arrière-corps; ainsi l'on ne pouvait tirer un meilleur parti des extrémités de cette façade, à moins que l'on n'eût voulu, pour éviter ces ressauts réitérés, supprimer l'arrière-corps dont nous parlons : par cette suppression, les trumeaux seraient devenus un peu plus grands, et les arcades au rez-de-chaussée auraient toujours été en nombre impair. »

. . . . . .

L'hôtel a subi bien des modifications, bien des mutilations indispensables, du moins en partie, pour l'adapter à la destination qui lui a été donnée. Le vaste jardin, qui le séparait jadis de l'hôtel de Soubise, et qui était ouvert au public à de certaines heures, a été sacrifié, à part une très petite parcelle, et sur son emplacement des ateliers ont été élevés.

L'escalier dont Hébert vantait l'ingénieuse construction, dont Blondel critiquait la disposition, ne lui accordant que le mérite de la grandeur, n'existe plus. Au rez-de-chaussée, il ne reste qu'une seule des salles où le cardinal avait installé la bibliothèque de MM. de Thou, celle du milieu, où l'on a placé depuis peu de temps la bibliothèque de l'Imprimerie Nationale.

La salle à manger où Hébert, Blondel, Thiéry [1] avaient admiré les grisailles de Brunetti, « connu par la supériorité de ses talents », a été divisée en deux parties d'inégale grandeur; en outre elle a été coupée dans la hauteur, et, en admettant qu'il reste sous le papier de tenture quelques traces de la décoration exécutée par le peintre italien, ces traces doivent être à peine visibles.

La cheminée, qui est en griotte, paraît être la cheminée primitive, mais ses fontes ont disparu. Le grand salon n'a plus aujourd'hui ni les meubles ni les soieries dont les auteurs cités plus haut ont parlé avec admiration; les lambris n'existent plus et, tout autour de la pièce, contre les murs, ont été placées de vastes armoires où sont enfermés les poinçons des caractères français et étrangers. Quatre portes donnaient accès autrefois dans ce salon : deux ont disparu, les deux qui existent encore sont des plus remarquables; richement sculptées, fermées par des serrures en cuivre aux fines ciselures dorées, elles sont admirablement conservées et peuvent être de précieux modèles pour les décorateurs modernes.

Mais, dans cette salle, deux choses qui sont réellement à admirer, tant par leur conservation parfaite que par leur beauté et leur rareté : c'est la corniche, où courent en relief des arabesques, ou volent des oiseaux d'or d'un travail charmant de délicatesse et de grâce; ce sont les écoinçons qui décorent les quatre angles, ou, sur un fond d'or vert, le décorateur a placé en bas-relief un personnage différent pour chacune des encoignures, personnage de grandeur demi-nature, accompagné d'enfants et d'attributs divers en or de différentes couleurs.

Quatre tableaux attribués au peintre Pierre ornaient les dessus de porte de cette magnifique pièce : ils existent encore, mais on les a restaurés de telle sorte qu'il n'y en a qu'un seul qui soit réellement bien conservé.

A la suite de la « Salle des poinçons » se trouve le « Cabinet » dont les murs, recouverts

1. Thiéry, *Paris tel qu'il était avant la Révolution* (an IV).

Frontispice composé par A. Coypel, gravé par Simonneau l'aîné, dans le *Livre des Médailles pour servir à l'histoire du Roi Louis le Grand,* de l'Imprimerie Royale (1702).

de boiseries, furent décorés par Christophe Huet, peintre fort habile en ce genre, dit Blondel [1].

« Le salon richement sculpté et doré est aussi orné d'arabesques et de figures chinoises peintes par Huet. » (Tiéry, *Paris tel qu'il était avant la Révolution*, an IV.)

Ce Cabinet, bien que deux des panneaux aient disparu, est remarquablement conservé : sur les parois et les portes, des encadrements de bois sculpté et doré forment des panneaux au nombre de huit grands et de six petits; le peintre y a représenté, dans des jardins ombragés, des Chinois et des Chinoises, dansant et jouant à divers jeux, colin-maillard, balançoires, échasses, accompagnés de moutons, de chèvres, de chiens; le lambris inférieur, formé de panneaux correspondants, est décoré d'oiseaux et d'arabesques finement exécutés; au-dessus et sous le motif principal des panneaux, des médaillons en camaïeu rouge, accolés de chiens et de singes; entre la corniche et le panneau, des singes jouant de tous les instruments de musique connus du temps de Huet, des arabesques, de délicieuses guirlandes de fleurs.

Enfin la corniche, où le peintre a représenté des oiseaux courant ou volant, et des chiens, des renards, des singes dans cent postures différentes.

Malheureusement, deux des grands panneaux sont perdus : l'un qui était mobile et masquait un petit oratoire, a été enlevé, sans doute pour transformer cet oratoire en armoire à livres, et ce qui en reste est dans un tel état qu'il est impossible de le restaurer ou de le restituer.

Un autre a été scié, il y a environ cinquante ans pour permettre l'établissement d'une porte de service; comme pour le premier on a retrouvé la boiserie, mais, comme pour le premier aussi, on ne saurait tenter de le restaurer.

Pendant cinquante ans, panneaux et peintures ont disparu ; Chinois et Chinoises, bergeries et sculptures, chiens et singes, fleurs et arabesques ont été cachés à tous les yeux, couverts par la bibliothèque de l'Imprimerie Nationale dont les armoires en sapin de Riga avaient été sans doute considérées comme plus décoratives; les portes même, pour que l'harmonie de la pièce fût parfaite, avaient été recouvertes de même essence et on avait raboté, soigneusement et consciencieusement, les sculptures de bois doré qui empêchaient d'appliquer exactement le sapin de Riga sur la peinture de Huet.

La corniche seule ne fut pas voilée, et c'est sans doute à cela que l'on doit la recherche des panneaux cachés et leur restitution.

Quoi qu'il en soit, et tel qu'il est, malgré les deux panneaux qu'un vandalisme incompréhensible a détruits, malgré la disparition complète et irrémédiable du plafond peint par Christophe Huet, ce « Cabinet » est, sans contredit un des plus rares, des plus délicieux souvenirs que nous ait légués le XVIIIe siècle, une vraie merveille de coloris, de grâce et d'esprit.

L'auteur de ces peintures, Christophe Huet, fut surtout un peintre décorateur. Dézallier d'Argenville, dans sa *Table*, dit de lui : « Huet (Christophe) a peint avec succès des Chinois et des arabesques; il est mort en 1757. »

D'Argenville, reproduit par Dulaure en 1786, dans sa *Nouvelle description de Paris*, nous apprend que Huet avait décoré aussi Plaisance à Paris-Duvernay et le château de Camps au duc de la Vallière : « La corniche du salon (de Plaisance) est dorée avec huit cartouches remplis par des figures chinoises. Dans les lambris du pourtour, Huet a peint des oiseaux et des fleurs ainsi que dans les dessus des portes et des glaces. ». . . .

. . . . . .

1. « Huet a peint des arabesques et des figures chinoises au plafond et dans les panneaux du *Cabinet*, dont la menuiserie est relevée par des ornements dorés. » (D'Argenville, *Voyage pittoresque à Paris*, 1765-1778.)

« La salle de compagnie (du château de Camps) est embellie de panneaux de menuiserie dans lesquels Huet a représenté des Chinois et des Chinoises. Au plafond, il y a des ornements légers entremêlés d'oiseaux et d'insectes. La chambre à coucher de Mme de la Vallière est suivie d'un cabinet décoré de camaïeux bleus, représentant des pastorales chinoises. »

Huet fut aussi en grande réputation pour la décoration des chaises et des carrosses : « Dutour, Huet et Crépin, avec leur pinceau sçavant et délicat, peignent journellement de ces magnifiques voitures : Dutour peint les animaux, Huet les fleurs, et Crépin les paysages ». (*Le Dessinateur pour les fabriques d'étoffe*, Joubert de l'Hibernerie, 1765.)

Enfin on trouve dans le *Mercure* d'août 1741, l'annonce de six gravures de Guélard représentant des trophées de chasse d'après Huet, et dans le *Mercure* de décembre 1743, l'avis de la publication de deux livres de singeries, sous ce titre : « *Singeries ou différentes actions de la vie humaine représentées par des singes,* gravées sur les dessins de C. Huet, par J. Guélard [1]. »

L'Imprimerie Nationale possède aussi quelques tableaux et quelques meubles restés à l'hôtel de Rohan, lors de son acquisition par l'État. Ce sont d'abord les quatre dessus de porte du peintre Pierre, dont il a été parlé au sujet de la « Salle de compagnie » actuellement « Salle des poinçons », ce sont deux toiles de François Boucher représentant des paysages (1751). Ce sont encore deux bureaux Louis XVI assez remarquables, une table de Boule et enfin, du même artiste, une merveilleuse horloge très admirée à l'Exposition de 1878; elle se compose d'une haute gaine incrustée d'écaille et de bronze doré ; sous le cadran, le Temps; au sommet, une Renommée embouchant sa trompette : le Temps et la Renommée sont en bronze doré et ont été ciselés évidemment par un véritable artiste.

Enfin, au-dessus de la porte des écuries où le cardinal de Rohan logeait ses 56 chevaux, dans la cour appelée actuellement « Cour de la Corbeille », on voit encore, dans un état de conservation assez satisfaisant, le beau bas-relief de Robert Le Lorrain, que le *Dictionnaire historique des Arts* désigne ainsi : « Un Phaëton groupé par Le Lorrain [2]. »

D'Argenville, dans sa *Vie des fameux sculpteurs*, s'exprime ainsi au sujet de ce bas-relief : « Quoique dans ses dernières années il n'agît qu'avec beaucoup de peine [3], Le Lorrain sculpta, au milieu de l'hiver, un bas-relief peu correct, mais composé avec chaleur et intelligence. Placé au-dessus des écuries du Palais-Cardinal à Paris, il a pour sujet les *Chevaux d'Apollon*, dont trois paraissent échappés : deux hommes les retiennent et leur donnent à boire. » D'Argenville fait de ce bas-relief une description exacte, mais on ne saurait admettre la justesse de son appréciation. Ce bas-relief, par la hardiesse de sa composition et par son exécution, est une des meilleures œuvres de la sculpture décorative française.

La pierre employée provenait des carrières de Conflans. Huit assises non réglées forment la masse sur laquelle a travaillé le sculpteur. L'appareil en est combiné, et des joints sillonnent ce bel ouvrage dans ses parties les plus intéressantes. Des raccords ont été faits à plusieurs reprises peut-être; à l'apparence, toutefois, il semble être encore dans son intégrité première et permet de juger pleinement de sa valeur artistique [4].

L'hôtel de Rohan a subi bien des dégradations impossibles à éviter lorsqu'il a dû être approprié à un service pour lequel il n'avait pas été construit; mais il faut rendre hom-

1. *Ancien hôtel de Rohan.* Indications de M. Paul Mantz, p. 22-23, Imprimerie Nationale, 1883.
2. La reproduction de ce bas-relief a été donnée en tête du premier article de cette étude. Une erreur de composition nous l'a fait attribuer à Pierre Le Lorrain; c'est Robert Le Lorrain qu'on aurait dû mettre. Cette reproduction a été faite d'après une gravure de la *Revue générale de l'architecture,* 1884.
3. Le Lorrain mourut en 1743, à l'âge de soixante-dix-huit ans.
4. *Ancien hôtel de Rohan,* Imprimerie Nationale, 1883.

mage au soin pieux avec lequel la direction de l'Imprimerie Nationale a fait tous ses efforts, ces dernières années du moins, pour sauver de l'oubli et pour conserver à l'art français les quelques débris du XVIIIe siècle échappés à l'action dévastatrice du temps ou des hommes et au vandalisme inconscient de la première moitié de ce siècle; tel qu'il est encore, il mérite d'être visité par les artistes décorateurs de nos jours, qui pourront trouver dans quelques-unes de ses parties des indications utiles et de précieux modèles.

FRANZ CAZE DE CAUMONT.

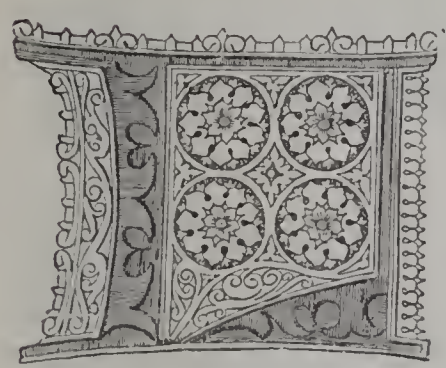
(*A suivre.*)

Fragment d'une mosaïque d'Aix.

DE L'ORNEMENTATION

DANS LES MOSAÏQUES DE L'ANTIQUITÉ ET DU MOYEN AGE

(Suite [1].)



L'HISTOIRE des arts décoratifs a été tellement négligée jusqu'ici que l'on n'a pas même essayé, sauf peut-être pour la céramique, de distinguer entre les productions des différentes périodes de l'antiquité classique, entre celles des différents pays. En ce qui touche particulièrement la mosaïque, jamais archéologue, que je sache, n'a songé à entreprendre un classement chronologique; dans les ouvrages les plus autorisés, les mosaïques du Ier siècle sont sans cesse jetées pêle-mêle avec celles du IVe, voire du Ve, comme si, alors que l'architecture, la sculpture, la peinture, la glyptique, ont subi de si profondes altérations, un art qui n'est au fond qu'une branche de la peinture avait pu rester immuable.

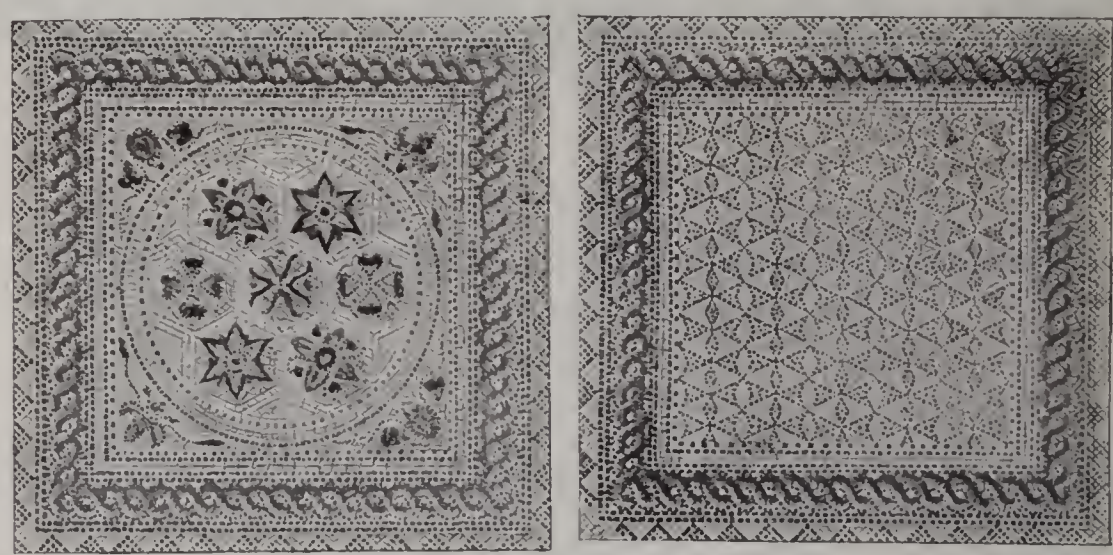
Il en est de même du classement géographique : les mosaïques de la Germanie, de l'Espagne, de la Grande-Bretagne, sont invariablement confondues avec celles de l'Italie et des Gaules.

Je n'ose pas me flatter de résoudre des problèmes aussi ardus : du moins me saura-t-on gré de les avoir signalés.

Pour le Ier siècle et pour l'Italie, nous avons un point de repère certain : les mosaïques de Pompéi, toutes antérieures, est-il nécessaire de le rappeler, à l'année 79, date de la destruction de cette ville. En examinant ceux de ces ouvrages qui sont restés à Pompéi même et ceux qui ont été transportés au musée de Naples, on acquiert rapidement la conviction que, dès le Ier siècle de notre ère, les mosaïstes avaient atteint la perfection, non seulement par l'art consommé avec lequel ils savaient marier les tons, mais encore par l'infinie variété des ornements. J'y relève au hasard : des masques, des grecques, des méandres, des entrelacs, des torsades, des rosaces, des palmettes, des rinceaux, des étoiles,

1. Voir la *Revue des Arts décoratifs,* VIe année, page 294.

aux formes multiples, des losanges, des damiers, des triangles superposés, de façon que la base de l'un s'appuie toujours sur le sommet de l'autre; des masques, des festons, des imbrications, des flots, etc. Ces motifs sont assemblés avec un goût exquis, soit que l'artiste ait uniquement mis en œuvre des éléments géométriques, soit qu'il ait emprunté au règne végétal les rinceaux aux élégantes spirales, les fleurs et les fruits réunis en riches guirlandes. Deux tons, le blanc et le noir, lui suffisent, à la rigueur, pour réaliser les combinaisons les plus pittoresques, pour obtenir les effets les plus brillants. Mais, d'ordinaire, il emploie le noir pour former la bordure de ses compositions et pour relever par ce contraste l'éclat des rouges, des verts, des jaunes prodigués au centre.



Fragments de la mosaïque de Sainte-Colombe.

A côté des mosaïques strictement ornementales, on trouve à Pompéi une série de véritables tableaux, traités avec un absolu dédain des règles décoratives, et dont toute idée de symétrie, de rythme est exclue. Nous constatons donc, presque au début de l'introduction de la mosaïque dans l'Empire romain, l'existence d'un double courant : d'une part, des compositions ne relevant que de la fantaisie de l'artiste; de l'autre, une discipline sévère. Seulement, tandis que plus tard les mosaïstes ont cherché à fondre les deux tendances, ou du moins à donner à leurs tableaux proprement dits une bordure, un encadrement dans lequel l'élément ornemental reprenait ses droits, à Pompéi, les deux genres sont nettement séparés. La *Bataille d'Arbelles*, le *Combat de coqs*, la *Représentation théâtrale*, l'*Achille reconnu par Ulysse*, forment une catégorie; les mosaïques ornementales une autre.

Signalons encore l'absence, à Pompéi, de mosaïques d'un caractère didactique, ces mosaïques illustrant la faune ou la flore d'un pays, si populaires dans les derniers temps de l'Empire. Les artistes, encore si libres, de l'ère des Flaviens, se piquaient de charmer les regards plutôt que d'instruire.

On voit, par cette analyse, combien sont rares les jalons propres à fixer la chronologie des mosaïques.

En ce qui concerne la distribution géographique, l'embarras n'est pas moins grand; les mêmes sujets semblent avoir eu cours d'un bout à l'autre de l'Empire romain, dans les Iles-Britanniques aussi bien qu'en Asie Mineure. On en jugera par le tableau suivant, que j'ai dressé à l'intention des lecteurs de la *Revue* et que j'ai pu compléter grâce aux précieuses indications que m'a fournies mon savant ami, M. Héron de Villefosse, membre de l'Institut et conservateur au Musée du Louvre.

A tout seigneur, tout honneur. L'Olympe occupe, comme de raison, le premier rang dans des compositions dont beaucoup, ne l'oublions pas, se déroulaient à l'intérieur même des sanctuaires, à la place le mieux en vue.

La plus complète illustration de l'Olympe est probablement celle du Musée de Palerme [1]; on y voit Neptune, Apollon, Bacchus, Léda, etc.

Mosaïque découverte à Lyon en 1813.

A l'histoire de Jupiter se rattachent l'Enlèvement de Ganymède, trouvé à Sussex et en Tunisie (mission d'Hérisson), et l'Enlèvement d'Europe, au palais Barberini, à Rome et à Sparte [2]. Junon est figurée dans une mosaïque de Sussex.

Neptune, les Tritons ou les Néréides figurent dans plusieurs mosaïques du Vatican, dans une du Musée de Vienne, en France (Artaud), dans celle d'Italica, dans celle de

1. Salinas. *Breve Guida del Museo nazionale di Palermo;* Palerme, 1875, p. 14. — Gravée par M. Basile, *Sull' antico edifizio della Piazza Vittoria in Palermo;* Palerme, 1874.
2. *Arch. Zeitung,* 1881, pl. 6, n° 2.

Constantine conservée au Louvre [1]. La délivrance d'Amymone par Neptune occupe un des compartiments de la mosaïque trouvée près d'Arzew, en Maurétanie [2].

La lutte d'Apollon et de Marsyas occupe un des compartiments de la mosaïque d'Arzew, mentionnée ci-dessus. Elle figure en outre dans les mosaïques de Baccano [3]. Apollon et Daphné forment un des thèmes traités dans la mosaïque de Lillebonne; Diane et la biche font leur apparition dans la mosaïque de Metz [4].

Les Muses ne pouvaient manquer d'avoir une place d'honneur dans cet « opus musivum », qui, d'après certains auteurs, leur doit son nom. Nous les rencontrons au Musée Kircher, à Rome; à Italica, en Espagne; à Nennig, en Allemagne; à Baccano.

Hercule luttant avec un Centaure (Enlèvement de Déjanire) figure dans la mosaïque d'Arzew; Hercule filant, tandis que les Amours badinent avec un Lion, dans une mosaïque du Musée du Capitole, Hercule et Déjanire dans une mosaïque de Saint-Paul-Trois-Châteaux [5], Admète et Alceste dans une mosaïque de Nîmes [6].

Le cycle bachique n'a pas été moins en vogue. A Santa-Severa, on voit le triomphe de Bacchus [7]; à Stonsfield, en Angleterre, Bacchus; à Bavay [8], à Vienne, en France, au palais Barberini, à Rome, et en Suisse [9], à Sagonte en Espagne, Bacchus monté sur un tigre, Bacchus et Ariadne; au musée de Berlin, Silène ivre.

La fable de Méléagre et d'Atalante a, de son côté, fait le tour de l'Europe. Nous la rencontrons, traduite en mosaïque, à Halicarnasse en Asie Mineure, à Lyon (Artaud, pl. IX), à Mansfield Wood house, en Angleterre.

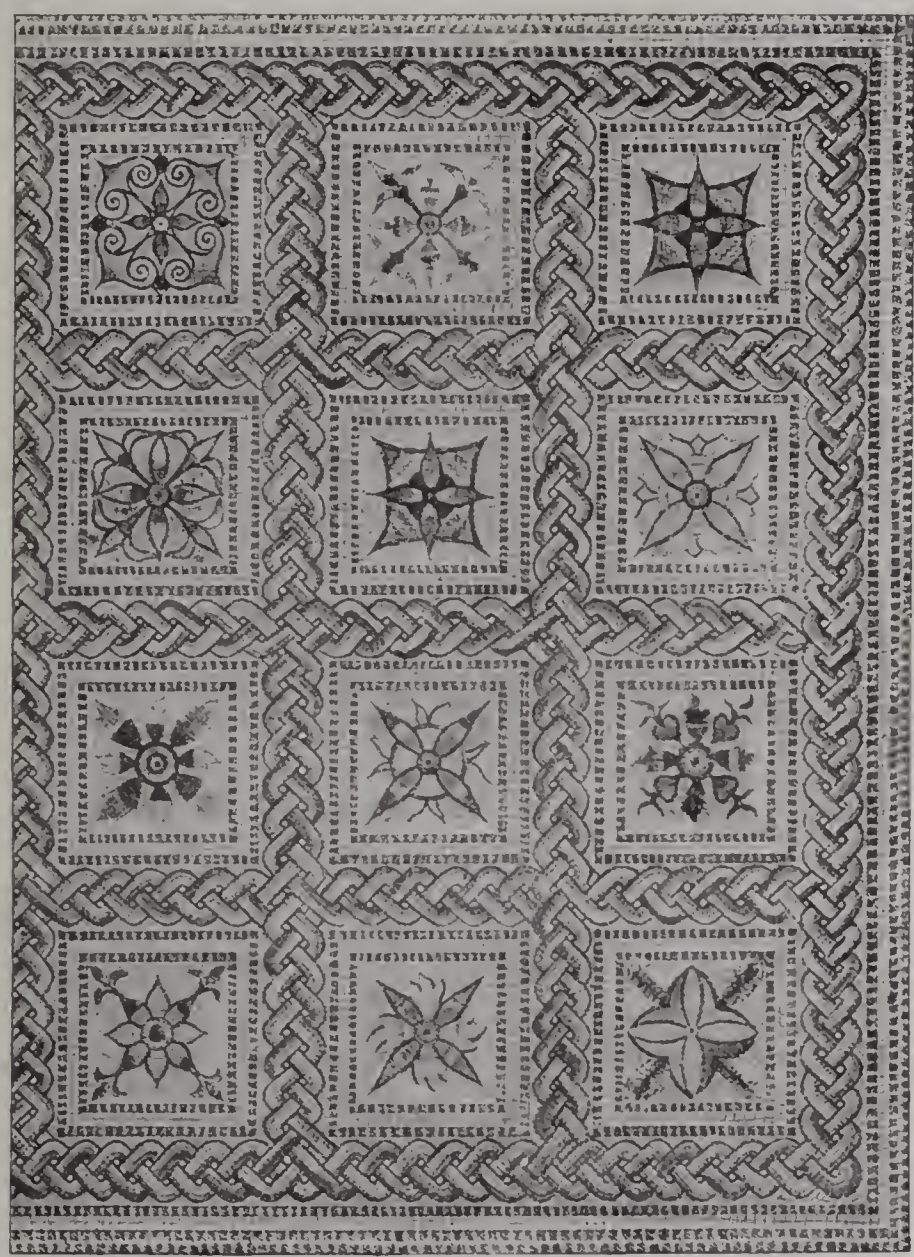
Le cycle homérique est représenté par les mosaïques suivantes : Ulysse quittant l'antre du Cyclope, au musée Kircher, à Rome; Achille découvert par Ulysse, deux exemplaires trouvés à Pompéi [10], un autre exposé au musée de Vienne (Artaud, pl. XVIII); Achille traînant le corps d'Hector, au musée de Lyon.

L'*Enéide* a fourni, de son côté, quelques sujets : Enée et Didon, à Halicarnasse; le Combat de Darès et d'Entelle (*Enéide*, livre V), à Aix (Artaud, pl. XLVII).

Le mythe d'Orphée avait le privilège de captiver également les chrétiens et les païens. De là son extrême popularité dans toutes les parties de l'Empire romain. La figure du poète, placée au centre d'une composition zoologique, d'un de ces vastes atlas d'histoire naturelle que les anciens se plaisaient à incruster sur le sol de leurs habitations, avait en outre l'avantage de donner un sens, un lien, à tant d'animaux divers, quadrupèdes, bipèdes, reptiles, poissons, étonnés de se trouver ensemble. En Italie, Orphée s'offre à nous dans les mosaïques de Cagliari (aujourd'hui au musée égyptien de Turin [11]) et dans celle de Palerme; en France, dans les mosaïques de Lyon (Artaud, pl. LVIII), de Blanzy, canton de Braisne [12]; en Suisse, dans celles de Granson, d'Avenche; en Angleterre, dans celles de Barton-Mill, de Horkstow, de Winterton, de Woodchester, de Cirencester; en Allemagne, de Rottweil; en Afrique, de Tanger, de Cherchell, et de la collection Hérisson [13].

1. Delamare, *Exploration*, pl. 141-142.
2. Voy. Duruy, *Histoire des Romains*, éd. illustrée, t. VII, p. 497, 556. — Cf. l'article de M. Héron de Villefosse dans le *Bulletin des Antiquités africaines*, t. VIII, p. 117.
3. *Bulletins*, 1873, p. 127 et suiv.
4. Caylus, t. V, p. 326.
5. *Moniteur universel*, 1884, 19 mars.
6. *Bull. des Antiquaires*, 1882, p. 84.
7. *Bulletin de l'Institut de correspondance archéologique*, 1843, p. 74.
8. Caylus, *Recueil d'Antiquités*, t. II, p. 399.
9. De Laborde, *La mosaïque d'Italica*, p. 93.
10. *Bulletin de l'Institut de correspondance archéologique*, 1839, p. 76, 1841, p. 99. L'un de ces exemplaires est la copie d'une peinture aujourd'hui conservée au Musée de Naples.
11. Publiée dans le *Bullettino archeologico sardo*, novembre 1858.
12. Fleury, *La civilisation et l'art des Romains dans la Gaule (Belgique)* : Paris, 1860.
13. *Bull. de la Société des Antiquaires de France*, 1883, p. 319 et suiv.

Le combat de Thésée et du Minotaure est également un emprunt fait par les chrétiens au paganisme. Celui-ci avait traité ce sujet dans plusieurs mosaïques du musée de Naples, dans la mosaïque d'Hadrumète au Musée du Louvre, et dans une mosaïque d'Aix (Artaud, pl. XLVIII).



Bordure du *Combat de l'Amour et de Pan.* (Musée de Lyon.)

Le thème qui a incontestablement la plus grande popularité, c'est l'illustration des saisons, des mois, et en général des phénomènes cosmiques à périodicité fixe. M. Héron de Villefosse a décrit dans la *Gazette archéologique* de 1879 un grand nombre de mosaïques représentant les quatre Saisons : plusieurs à Rome, d'autres à Ostie, à Sasso-Ferrato (aujourd'hui au musée de Munich), à Vintimille, à Catane, en Sicile, à Italica en Espagne, à Vienne en Dauphiné, à Saint-Colombe, près de Vienne, à Saint-Romain en Gale, près de la même ville, dans la forêt de Brotonne (aujourd'hui au musée de Rouen), au musée de Lyon, à Circenster, à Littlecote Park, et à Bignor en Sussex, en Angleterre, à Lambèse en Algérie, à Carthage, à Halicarnasse en Asie Mineure, à Kabr-Hiras, en Syrie, etc. Le musée d'antiquités de Dresde, le musée de Munich (mosaïque de Sentinum décrite par M. Engel-

mann dans l'*Archæologische Zeitung* de 1877) et plusieurs autres collections publiques renferment également des illustrations de ce motif, auquel viennent parfois se joindre Cérès, le Soleil, les signes du Zodiaque.

Ces mosaïques des saisons comptent, en général, parmi les plus décoratives : les figures symbolisant chaque saison sont représentées en buste, dans un encadrement plus ou moins riche; l'ensemble est traité, non comme un tableau ne relevant que de la fantaisie du peintre, mais comme un fragment du subordonné aux exigences de la décoration architecturale.

Fragment de la mosaïque de Sainte-Colombe.

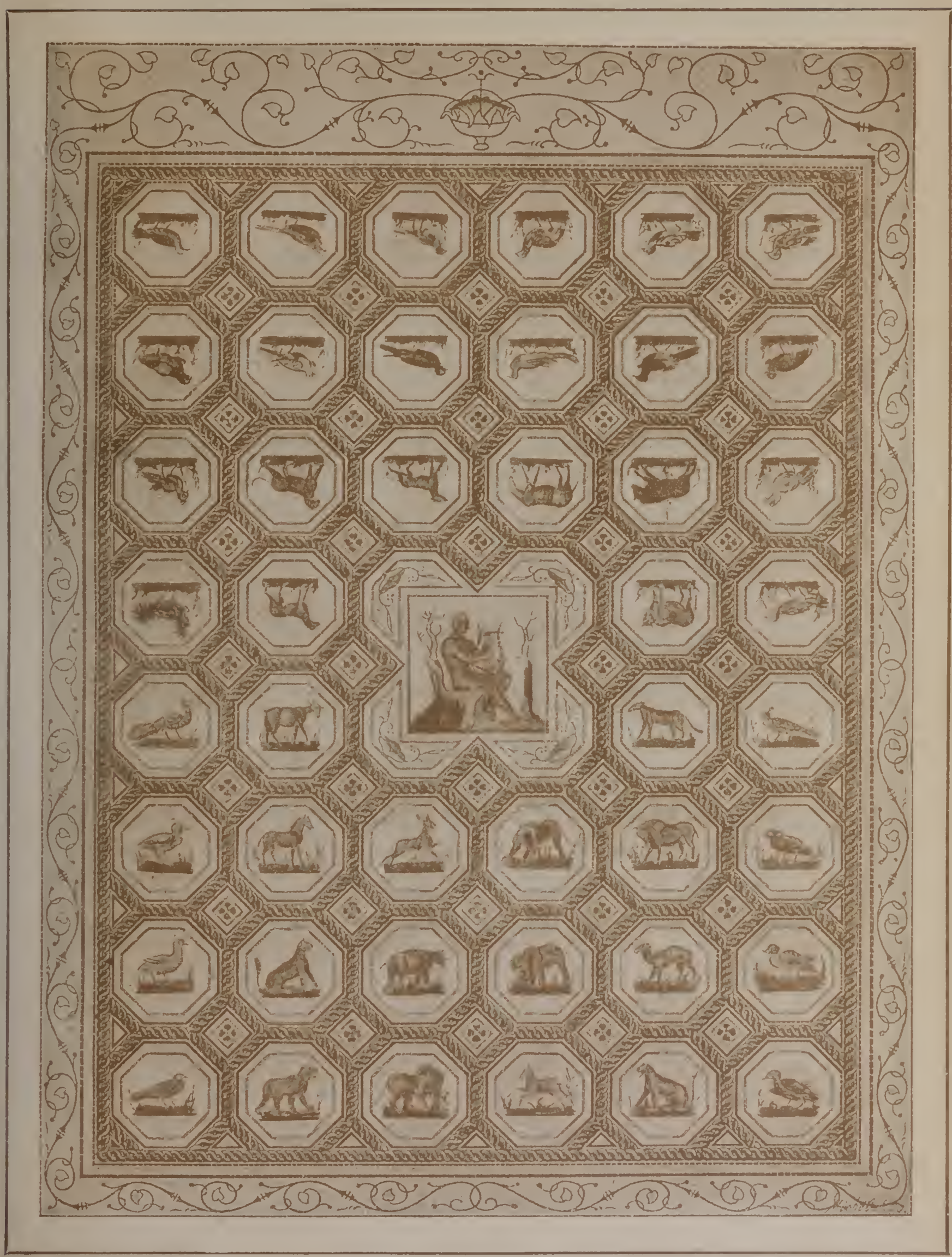
Avec les compositions suivantes, nous abordons un domaine infiniment moins noble et ou, il faut bien le dire, la vulgarité des sujets a souvent déteint sur le style des ornements. Mais, ici encore, l'Europe entière a sacrifié avec une unanimité frappante aux mêmes erreurs, aux mêmes aberrations. Je veux parler de ces innombrables mosaïques qui illustrent les jeux du cirque, les combats de l'amphithéâtre, les scènes de chasse. La fidélité de la représentation, l'énergie de l'action l'y emportent, d'ordinaire, sur le souci du style; tout au plus quelque riche bordure nous dédommage-t-elle parfois de la grossièreté, de la brutalité du motif principal.

Des combats de gladiateurs ou de bestiaires forment le sujet des mosaïques de la villa Borghèse, de la bibliothèque de Madrid (achetée en Italie), de Nennig, près de Trèves, de Reims [1], de Sussex; des scènes de chasse, celui des mosaïques de Westerhofen, au musée national de Munich [2], de Lillebonne, aujourd'hui au musée de Rouen; de Cherchell (chasseur combattant une panthère), de Chantilly (chasseur avec son chien qui coiffe un sanglier) [3]. Un des plus vastes parmi les pavements connus, celui du musée de Latran, est consacré tout entier à la reproduction des portraits d'athlètes célèbres.

Les exercices plus inoffensifs du cirque ont inspiré les courses de chars du musée de Lyon, celles d'Italica et de Rielves, en Espagne. Une curieuse mosaïque, trouvée dans les caves du palais Farnèse, à Rome, représente les exercices hippiques les plus hardis; une autre, au musée Kircher, les quatre factions du cirque, qui figurent également dans la mosaïque d'Hadrumète, au musée du Louvre; une autre, provenant d'Italie, aujourd'hui

1. Loriquet. *La mosaïque des Promenades et autres trouvées à Reims;* Reims, 1862.
2. Gravée dans *Das Bayerische National-Museum.* Munich, 1868.
3. Chatel, *Notice sur la mosaïque de Lillebonne.* Caen, 1873.

L'ORNEMENTATION DES MOSAIQUES (ANTIQUITÉ)



ORPHÉE CHARMANT LES ANIMAUX

conservée à la bibliothèque royale de Madrid, un « auriga » dans un quadrige [1]. Les mosaïques découvertes à l'Oued Athménia, entre Constantine et Sétif, nous ont conservé les portraits de plusieurs chevaux, avec leurs noms et leurs qualités; c'est une véritable écurie de courses. Une mosaïque trouvée à Cherchell nous présente également un cheval de course avec son nom, celui de son maître et le nom de la faction à laquelle il appartient [2]. D'autres chevaux de course vainqueurs apparaissent dans la mosaïque de Barcelone [3].

L'ethnographie, la zoologie et la botanique occupent une place à part dans l'histoire de

Méléagre et Atalante. Mosaïque découverte à Lyon (d'après l'atlas d'Artaud).

la mosaïque antique. Tout le monde connaît les scènes illustratives de l'Égypte, conservées, l'une à Palestrina, l'autre au musée Kircher à Rome. On a accordé moins d'attention aux innombrables incrustations consacrées aux principaux représentants du règne zoologique. Ici encore, les artistes de l'Europe entière et jusqu'à ceux de l'Afrique et de l'Asie semblent s'être donné le mot pour traiter le même thème. Des collections plus ou moins complètes d'animaux domestiques ou de fauves s'offrent à nous dans les pavements de Djemilah, en Algérie, de Carthage, de Sour, en Phénicie, de la Casa Nuova, près de Jérusalem, de Salone, l'ancienne Amphéosa [4], etc.

1. De Laborde, *La mosaïque d'Italica*, p. 101.
2. *Bulletin de la Société des antiquaires*, 1881, p. 190.
3. Gravée dans l'*Histoire des Romains* de M. Duruy, t. V, p. 473.
4. Dodwell, *A classical and topographical Tour through Greece*, t. I, p. 148.

Le monde des oiseaux et des poissons a fourni le thème de compositions plus ou moins considérables, que l'on peut étudier au Vatican, au Latran, au Capitole, au musée Kircher, au musée de Naples, dans ceux de Berlin, d'Avignon, etc. En dehors de ces collections, je citerai la mosaïque de Populonia [1], composée de poissons, celle du tombeau de Præcilius [2], en Algérie (poissons et crustacés dans un encadrement de feuillage), les colombes affrontées du musée de Palerme [3], les papillons, reptiles, dauphins et crabes de la mosaïque de la Déserte (Artaud, pl. XXVIII), les oiseaux de Vienne (Artaud, pl. XXI).

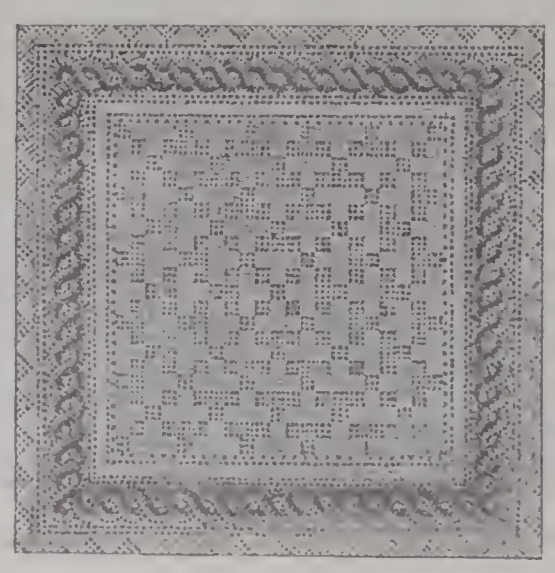
L'antiquité a connu tous les excès, dans le beau comme dans le laid. Elle n'a pas reculé devant les motifs les moins pittoresques, les plus repoussants. Au musée Kircher, à Rome, on peut voir un squelette étendu sur le sol avec l'inscription (en grec) : « Connais-toi toi-même » ; au musée de Naples, une tête de mort surmontée d'un triangle portant le fil à plomb.

C'est dire que si les Romains nous ont laissé tant de modèles inimitables, ils ont aussi trop souvent bravé toutes les lois de la décoration.

Eugène Müntz.

(*A suivre.*)

1. *Bulletin de l'Institut de correspondance archéologique*, 1843, p. 150, et *Revue archéologique*, t. I, 1re série, p. 816.
2. *Recueil de la Société archéologique de la province de Constantine*, 1863, pl. XIII.
3. *Atti della Accademia di Palermo*, t. VI, 1878, 1879.



Fragment de la mosaïque de Sainte-Colombe.

L'EXPOSITION COLONIALE DE LONDRES

De toutes les expositions qui depuis 1883 se sont succédé d'année en année à Londres au South-Kensington, et à proximité du musée de ce nom, la plus remarquable est, sans contredit, celle dont l'ouverture a eu lieu le 4 mai dernier. Destinée à représenter dans leur ensemble les richesses coloniales de l'empire britannique, elle obtient, grâce à l'excellence de son organisation et au zèle mis en œuvre par les exposants, un succès d'enthousiasme justifié sous bien des rapports. Toutes les colonies anglaises s'y sont en effet donné rendez-vous, et, de l'aveu des critiques les moins optimistes, il n'y a eu ni retardataires ni manquants. Grandes ou petites, anciennes ou récentes, ressortissant directement de la métropole ou placées sous son protectorat, toutes ont pris à tâche de se distinguer dans l'apport de leur tribut, toutes ont rivalisé d'empressement pour envoyer de nombreux spécimens de leurs produits. Aussi ce concours unanime d'efforts et d'entente a-t-il donné des résultats qui ont dépassé dès le début tout ce que l'on avait réalisé jusqu'à ce jour.

Au point de vue des arts décoratifs, cette exposition a pour nous un intérêt exceptionnel. Pour la première fois, en effet, nous avons sous les yeux les trésors et le secret de cet art indien, dont les *védas*, les grands poèmes du *Mahabharata* et du *Ramayana* avaient bercé notre imagination; nous voyons se dérouler devant nous les merveilles de ces mystérieuses régions assises au bord du Gange, du Brahmapoutre, des golfes d'Oman et du Bengale; nous pouvons admirer pas à pas toutes ces créations si originales, si différentes de celles de l'Occident, si inépuisables par la hardiesse et l'imprévu des formes, par l'affranchissement voulu de toutes les règles conventionnelles, par la variété et l'éclat des couleurs, par l'étonnante et incroyable fantaisie des conceptions et des procédés. Nous assistons au spectacle assurément unique de la plus antique des civilisations venant avec la colossale et infinie exubérance de sa vitalité, qui triomphe de toutes les tempêtes des siècles, mettre en regard de nos progrès datant à peine d'hier ceux qu'elle avait déjà accomplis à des époques où notre existence n'était pas même signalée dans l'histoire de l'humanité.

Les organisateurs de l'exposition ne se sont pas dissimulé que cette section indienne devait constituer presque à elle seule l'attrait de leur programme. Aussi n'ont-ils épargné aucune dépense pour en rehausser le prestige. L'emplacement est vaste, la décoration magnifique. L'Inde anglaise qui est aujourd'hui un empire, grâce à lord Beaconsfield, a été accueillie avec des honneurs impériaux. Ce n'est pas une vassale invitée à venir rendre hommage à sa suzeraine; c'est une souveraine reçue par une autre souveraine dont elle est l'alliée intime et insépa-

rable et à laquelle, par un consentement mutuel, elle apporte ses immenses ressources.

La section indienne de l'exposition est immédiatement attenante au hall principal du bâtiment. On y accède par une espèce de parvis dont le haut a la forme d'une coupole et d'où partent, dans toutes les directions, les diverses galeries, séparées par des colonnes autour desquelles s'enroulent jusqu'au plafond des tissus de coton imprimés. L'aspect général est saisissant; la multiplicité des couleurs de ces étoffes disposées avec art ne produit aucune confusion, et l'harmonie des tons est respectée avec un scrupule extrême sans porter aucune atteinte à la richesse de leurs variétés.

La galerie du milieu est plus particulièrement réservée aux productions artistiques et a été transformée dans tout son parcours en un bazar oriental. De part et d'autre règnent des arcades distribuées en splendides compartiments ou sont étalés les objets exposés, tandis que le passage même demeure presque entièrement libre, de manière à ne pas gêner la circulation des visiteurs. Ces arcades, qui se composent de plusieurs centaines de cintres, sont dans toute l'étendue de la section d'égale hauteur et à peu de chose près dans le même axe, ce qui a permis de respecter au point de vue architectural l'effet grandiose de l'ensemble. Quelques-unes des galeries ont elles-mêmes des subdivisions correspondant aux provinces, aux États, aux circonscriptions locales de l'empire indien. D'une galerie à l'autre, d'un compartiment à l'autre, la décoration diffère. Telle province occupe une vingtaine de cintres, telle autre n'en compte que deux. Chacune d'elles a son ornementation caractéristique, répondant à celle qui est spécialement en usage dans la région qu'elle représente. On a de la sorte une idée exacte et complète du style architectural et décoratif de la maison et du temple dans les différentes parties de l'Inde.

Dans beaucoup de cas on s'est attaché à prendre pour modèle les édifices et les constructions les plus célèbres. Quelques-unes des arcades se composent uniquement de tiges de bambou assemblées ou de poutres, et d'arceaux en bois dissimulés dans des ornements plus ou moins sobres et modestes; mais le plus grand nombre est richement décoré. Les fûts de colonnes, les chapiteaux sculptés avec une profusion inouïe de détails révèlent une patience jalouse, et souvent l'emploi des précieuses essences de bois, des ors, des peintures atteste le souvenir des *Mille et une Nuits*. Cashmir nous montre ses petites tables en laque dont les miniatures sont inimitables; Bénarès nous éblouit avec ses ébènes incrustés d'ivoires.

Beaucoup de provinces ne se sont pas bornées à reproduire les façades de leurs monuments; elles ont tenu à en rappeler l'intérieur par des cloisons qui délimitent leurs compartiments et constituent elles-mêmes autant d'arcades.

Beaucoup aussi ont fait usage de la pierre en même temps que du bois. Ici nous apercevons des terres cuites dont le fond d'un rouge jaunâtre est chaudement relevé par de légères dorures; là, des blocs calcaires fouillés par le ciseau et couvrant le sol de leurs découpures et de leurs arêtes aiguës; ailleurs, et principalement dans les entre-colonnements livrant passage d'une galerie à l'autre, de hautes portières offertes par quelque puissant maharadjah et destinées à enrichir plus tard les collections du musée indien. Quant aux murs, leur nudité disparaît sous les tapisseries.

L'impression extraordinaire et saisissante que produit la galerie du milieu se trouve encore augmentée par le groupement des objets d'art de petite dimension dans des vitrines semblables à celles du musée de South-Kensington et rangées symétriquement. Ces vitrines en bois noir ont de grandes glaces d'une seule pièce et renferment tout ce que l'on peut concevoir ou rêver de plus curieux et de plus beau : vases, statuettes, coupes, en métal, en pierre, en terre peinte, broderies d'or et d'argent, ivoires et bois de santal sculptés, laques, mosaïques, bijoux, pierres et perles, émaux, joyaux de toutes formes, produits naturels enchâssés dans les métaux précieux, mille et mille choses ravissantes qui arrêtent le regard de l'artiste ou de l'amateur, captivent son attention et lui arrachent des cris d'admiration. Dans les galeries latérales ou sont exposés les objets plus grands et les productions du sol, il y a moins de profusion, mais l'aspect est également surprenant.

Au centre de la colonie indienne s'élève

une construction monumentale où l'industrie de l'Hindoustan est représentée dans toutes ses branches. Dans ce palais entouré d'arcades, et pareil à ceux des rajahs, nous trouvons les sculpteurs sur bois, les potiers, les orfèvres, les tisserands, tous les artistes et les ouvriers qui travaillent le bois, le métal, la pierre, la laine, la soie, le coton, et transforment les matières textiles, qui en étoffes d'une beauté incomparable, qui en tapis et tapisseries d'un coloris étincelant où le fil d'or se marie à la fibre naturelle. Voici des travailleurs aux traits impassibles dont la tête semble coulée dans le bronze et dont le teint si fortement prononcé est encore mis en relief par la blancheur de leurs costumes pittoresques. Rien de plus singulier et de plus intéressant que la simplicité des outils dont ils se servent pour exécuter leurs travaux si magnifiques. Ils n'ont pas même un escabeau où s'asseoir, pas même un établi où appuyer leur ouvrage; accroupis par terre sur une petite natte, ils s'aident de leurs pieds autant que de leurs mains; le vase qu'ils décorent est posé sur un billot ou suspendu à une corde, et ils tournent tout autour en se traînant sur le sol; la plaque ou la planche qu'ils découpent est couchée à plat, et ils sont obligés de s'étendre dessus dans une posture qui au bout d'une demi-heure donnerait une courbature à nos ouvriers européens les plus dociles ou leur enkyloserait tous les membres. Les métiers à tisser sont mus à la main et l'intervention du mécanisme reste encore ignorée. Plusieurs ouvriers travaillent au même tissu. Une couple d'entre eux président à l'enchaînement des fils d'après le modèle; un troisième introduit les couleurs; un quatrième règle le jeu des navettes; tous s'accompagnent dans leur besogne d'une espèce de mélopée rythmique dont les notes hautes ou basses sont des commandements obéis avec ponctualité et compris avec une rare intelligence.

Il faudrait citer tout le catalogue de l'exposition indienne, qui forme à lui seul un gros volume, pour donner une idée superficielle de cette collection sans égale. Mais, tout en faisant l'éloge bien mérité des organisateurs et des exposants, on ne peut s'empêcher d'exprimer un regret que motive le caractère général des objets exposés. La métropole anglaise, en exerçant son influence prédominante dans les colonies britanniques et principalement dans l'Inde, y détruit progressivement la spontanéité et l'originalité natives. L'art indien, tel qu'il se révèle à nous sous ces nombreuses arcades, garde encore son cachet personnel, mais déjà l'on constate l'invasion des modèles européens, et le jour n'est pas éloigné où l'Occident aura inspiré à l Extrême Orient ses vues compassées, méthodiques et froides. Dès maintenant cette suprématie se reconnaît dans les tapisseries. Sans doute elles ont conservé l'éclat, l'idéale fantaisie des productions asiatiques, et elles l'emportent toujours sur tout ce qui se fabrique dans ce genre en Europe, mais le *mal européen*, si fatal à toutes les régions colonisées, y existe en germe et se développe à vue d'œil.

C'est qu'à côté des traditions et des écoles nationales, l'importation des fabricants de Manchester et d'ailleurs joue impunément son rôle funeste. Il n'y a déjà plus aux Indes de cotonnades imprimées, de toiles cirées qui ne trahissent dans leurs dessins l'action de l'ornementation grecque, romane ou gothique. L'Indou s'assimile à vrai dire les motifs, mais l'imitation n'en paralyse pas moins d'une manière lente sa puissance créatrice. S'il est intéressant, à un point de vue particulier, de suivre les conquêtes de l'art grec sur les rives du Gange et de l'Indus, il est déplorable, à bien d'autres égards, de devoir se demander jusqu'où les modèles mêmes de cet art grec ont été dénaturés par ces copistes anglais qui sèment dans l'Inde leurs cahiers de dessins fabriqués pour le commerce, de même qu'on répand les Bibles tirées à des milliers d'exemplaires.

Le véritable art perd tout à ces procédés mercantiles. Le seul résultat que l'on obtienne, c'est de faire produire par l'Inde des œuvres moins chères que celles de l'Occident, tout en exploitant les conditions géniales de l'Indou. Entre temps on tarit dans sa source l'invention primesautière, on fausse les notions de coloris et de forme particulières aux artistes indigènes, on oublie que toutes les fois que l'art européen, après l'épuisement de son évolution, a eu besoin de se retremper, il s'est retourné vers l'Orient, où il a trouvé les sources du vrai sans emprunt, du naïf sans afféterie, et l'on perd de vue que ces sources, une fois

altérées dans leur pureté, n'offriront plus rien à notre avenir.

L'exemple en est frappant, lorsqu'au sortir de l'exposition indienne on examine les objets et les produits envoyés à South-Kensington par les autres colonies britanniques. Ici, en effet, nulle originalité, nulle marque personnelle; la Nouvelle-Zélande comme la Nouvelle-Galles du Sud se sont appliquées à exécuter d'après les modèles de convention expédiés de Londres les meubles, les voitures, les ornements, les ouvrages en métal ou en céramique, mais c'est tout, absolument tout. A peine pourrait-on signaler comme nouveauté les œufs de casoar montés à Melbourne ou les coraux des Bohamus transformés et appliqués pour les chapeaux de dames. Encore ces nouveautés, que l'on a déjà vues à l'Exposition de Paris et auparavant ailleurs, datent-elles de près de douze ans. Tant il est vrai que l'influence européenne et surtout l'influence grossière du trafic a pénétré jusque dans les colonies les plus éloignées.

L'exposition coloniale de Londres marquera sous ce rapport dans les annales artistiques; elle aura été avant tout, si nous pouvons ainsi parler, documentaire, et elle servira d'utile leçon à tous ceux qui veulent réagir contre l'envahissement des théories économiques dans le domaine de l'art. Il y a, en effet, quelque chose de plus préjudiciable à l'art décoratif et à l'art en général que la corruption du goût, c'est la tendance à faire prévaloir comme raison dernière de l'exécution artistique, la question du bon marché quand même. Les Anglais, les Allemands ne se font pas faute de prêcher cette doctrine anéantissante; puisse la France ne pas abonder dans ce sens et garder ou recouvrer son originalité créatrice, et puisse-t-elle tirer profit de ce qui se passe actuellement dans l'Hindoustan et dans les autres pays colonisés par la Grande-Bretagne!

C.

UNE VISITE A AUGSBOURG

Augsbourg, le 21 juillet 1886.

Une heure de chemin de fer vous mène de Munich à Augsbourg, cette antique colonie romaine, Augusta Vindelicorum, que Tacite a jugée digne de l'épithète *splendidissima Rhætiæ colonia*. Après Nuremberg, Augsbourg m'a paru la ville la plus intéressante de la Bavière; elle est infiniment préférable à la capitale du pays. On n'y voit pas ce mélange d'architecture néo-grecque, pseudo-italienne et simplement banale qui distingue Munich. A Augsbourg, vous trouvez intacts les plus purs vestiges de l'architecture de la Renaissance et de ravissants spécimens de l'art du XVIIIe siècle. C'est un véritable plaisir que de parcourir les rues et les places, d'y contempler les nombreuses fontaines surmontées de statues en bronze d'Hercule, d'Auguste, de Mercure.

Un assez grand nombre de maisons sont encore ornées de fresques du XVIe et du XVIIe siècle, surtout du XVIIIe, qui égayent la façade.

Les souvenirs historiques se pressent sous vos pas, et l'hôtel des *Trois Maures*, le meilleur de la ville, en est rempli. C'est ici que le Bundestag a rendu le souffle en 1866, c'est dans une cheminée de l'hôtel, d'après une légende sans grande consistance, qu'Antoine Fugger, le prince marchand, brûla les lettres de change signées par Charles-Quint et s'élevant à plusieurs millions. A côté des *Trois Maures* s'élève le palais Fugger, dont la façade avait été peinte jadis par Hans Burgkmair. Il ne reste malheureusement plus rien de ses fresques; celles qui l'ornent aujourd'hui et qui représentent l'histoire de la famille Fugger datent seulement de 1860.

La salle dorée de l'hôtel de ville est célèbre; elle a été construite au XVIIe siècle et le plafond est décoré de peintures par Mathias Kager. L'ornementation en est somptueuse, l'or abonde sur les moulures et les chapiteaux des colonnes. Soixante fenêtres éclairent la salle, dont le plafond, à une hauteur de 14 mètres, ne repose sur aucune colonne; il est suspendu en l'air par un système de chaînes. Des pièces plus petites et plus sobres, où le bois apparaît sans dorure, renferment les trésors de la municipalité.

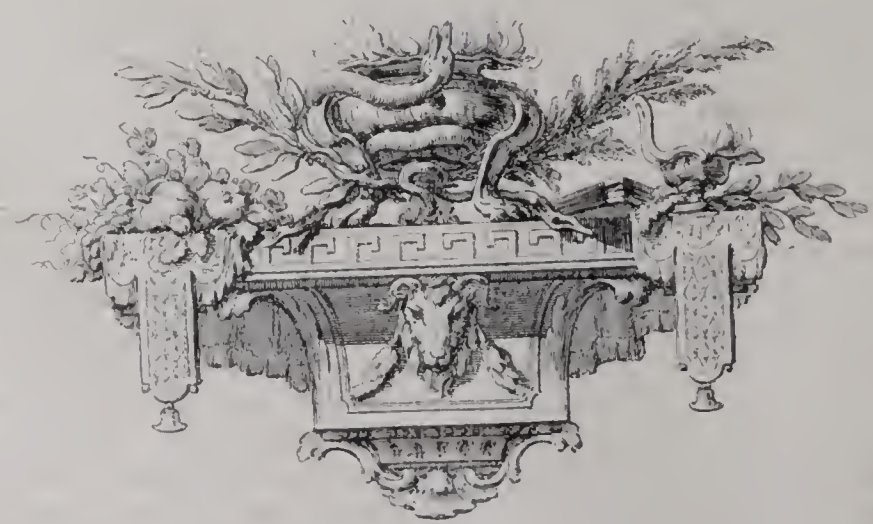
Augsbourg a joué un grand rôle comme ville libre de l'Empire; elle a été mêlée à toutes les luttes du passé, guerres impériales et guerres religieuses. Elle a eu des moments de splendeur incomparable à la fin du XVe siècle et jusqu'au début du XVIe siècle, lorsqu'elle enfermait près de cinquante mille âmes. Le commerce et l'industrie de la toile avaient enrichi les habitants. Les Fugger qui prêtaient de l'argent aux Empereurs descendaient d'un simple tisseur, et ils étaient célèbres par leurs entreprises industrielles, par leurs mines de Hongrie et d'Espagne; les Welsey, une autre famille de marchands patriciens, ont eu une colonie dans l'Amérique du Sud. Mais ce qui a rendu leur nom fameux, c'est le roman d'amour de Philippine Welser et de l'archiduc Ferdinand d'Autriche, le second fils de l'empereur Ferdinand Ier. Aussi vertueuse que belle, la perle d'Augsbourg, Philippine Welser, ne consentit à agréer l'ardent hommage de l'archiduc que s'il la menait à l'autel. Cette mésalliance exaspéra le père de Ferdinand, qui tint rigueur pendant huit ans. Il céda enfin, vaincu par le charme de Philippine, qui sous un déguisement lui remit une pétition. On vous montre au château d'Ambras, près d'Insbruck, les appartements et le tombeau de la Welser : celle-ci a fourni matière à de nombreux romans historiques. Augsbourg a été le siège d'une école de peintres : Holbein le Vieux y a demeuré longtemps, et le musée d'Augsbourg renferme des trésors. Au XVIIe et au XVIIIe siècle, les orfèvres d'Augsbourg ont porté leur art à une hauteur, à une perfection extrêmes. Il paraît qu'ils sont les auteurs de nombreuses pièces, qu'on attribue volontiers aux Italiens. Toute cette splendeur appartient au passé. La guerre de Trente ans

et les guerres napoléoniennes ont porté des coups funestes à la ville d'Augsbourg, qui en 1805 a été annexée à la Bavière. Elle n'a pas conservé son importance comme place de banque, après avoir été avec Francfort un centre d'affaires en Allemagne, un intermédiaire entre le Nord et l'Autriche. Aujourd'hui, avec 60 000 habitants, elle est devenue une ville industrielle principalement adonnée au tissage et à la filature du coton (305,800 broches et 4560 métiers mécaniques), à la construction des machines. C'est à des Alsaciens, à André Kœchlin, que l'on doit le développement contemporain de l'industrie textile d'Augsbourg. L'abondance des cours d'eau a mis à la disposition des fabriques des forces motrices économiques.

Augsbourg a organisé cette année une petite exposition régionale, qui est installée dans un coquet jardin à quelques minutes de la gare. L'exposition est modeste et sans grandes prétentions. Elle intéressera certainement les gens du métier, qui sont en mesure de juger la valeur comparative des filés, des tissus, des machines. L'ameublement qui y figure ne m'a pas fait un grand effet, excepté celui d'une salle à manger *style vieil allemand* de tons très clairs, et celui d'une cuisine qui m'a semblé aussi pratique qu'agréable. Le matériel scolaire, les casques de pompiers, de jolis poêles en faïence bleu sombre, des fromages en abondance (la Souabe bavaroise produit pour 30 à 40 millions de lait, beurre, fromage par an) complètent le tableau. A quelques mètres du pavillon central se trouve une dépendance : *culturhistorische Ausstellung*, une exposition rétrospective, qui vaut à elle seule le voyage d'Augsbourg. L'amateur de tableaux, le collectionneur de pièces d'orfèvrerie, de majolique, de sculpture sur bois, d'étoffes, ne saurait rêver rien de plus riche en surprises que les quatre ou cinq salles de l'exposition d'Augsbourg. Il y a là d'incomparables merveilles, dont on soupçonnait à peine l'existence. Les couvents, les églises, les familles nobles ont généreusement prêté ce qu'ils avaient de plus beau. Il se trouve ainsi quelques portraits de tout premier ordre, par exemple celui d'une vieille bourgeoise d'Augsbourg par Graf (XVIIIe siècle), celui de la baronne de *Pfauenau*, que le comte Dettingen épousa en 1585, une des plus jolies personnes qu'il soit possible de rêver, sans parler de tableaux religieux d'Holbein. Je signale en terminant deux portraits par Amberger, celui d'Antoine Welser (1527) et de Fugger (1541).

La ville de Munich a l'intention d'organiser en 1888 une grande exposition des arts décoratifs; on profiterait de l'occasion pour exhiber les plus belles pièces commandées de son vivant par feu le roi Louis II (ameublement, argenterie). Cette décision a été prise lorsqu'on a su que l'exposition industrielle de Berlin, projetée pour 1888, n'aurait pas lieu par suite du refus du Conseil fédéral d'accorder une subvention de 3 750 000 francs. Quelques journaux ont conseillé de remplacer l'exposition industrielle avortée par une exhibition des arts décoratifs : Munich a pris les devants.

A. Raffalovich.



L'ENQUÊTE ANGLAISE

SUR

LES CONDITIONS DE L'ENSEIGNEMENT INDUSTRIEL

EN EUROPE ET EN AMÉRIQUE

RAPPORT SUR L'ENSEIGNEMENT TECHNIQUE

Suite [1].)

École royale industrielle, a Munich

Il y a en Bavière 4 écoles industrielles, à Münich, Augsbourg, Nuremberg et Kaiserslautern. Ces écoles ont été fondées pour l'éducation de personnes qui désireraient s'adonner à l'industrie.

Les commissaires examinèrent soigneusement les travaux exécutés dans ces écoles qui étaient exposés à l'exposition de Nuremberg. Ils en visitèrent 2, celle de Munich et celle de Nuremberg.

L'école de Munich, qui a M. Kleinfeller comme directeur, est divisée en 4 sections :

1° Mécanique,
2° Chimie,
3° Construction,
4° Commerce.

Cette école, qui a été bâtie par l'État, coûta à l'origine £ 15 000. Mais, depuis, elle a été beaucoup agrandie. Il y a 152 élèves, et le budget annuel est de £ 2 500.

Toutes les dépenses de cette école sont défrayées par l'État. Le cours complet d'instruction comprend deux ans et est arrangé de façon à donner une éducation complète.

Mais on a remarqué qu'une grande partie des élèves instruits dans ces écoles pouvaient entrer à l'école polytechnique pour finir leur éducation, et le but primitif de ces écoles a été aussi quelque peu modifié.

On admet les élèves sur la présentation du certificat de sortie de la dernière classe de la *Reale Schule* ou lorsqu'on leur reconnaît une instruction suffisante. Il n'y a pas de classes le soir.

En général, les élèves qui viennent à cette école n'ont pas la pratique.

Dans la 1re division, les élèves sont ainsi répartis pour les deux années :

1re année.

Mathématiques	7 heures.
Géométrie descriptive	5 —
Physique	4 —
Mécanique	2 —
Construction de machines	10 —
Allemand, français, anglais	7 —
Travail, atelier	5 —
	40 heures.

2e année.

Calcul intégral et différentiel	3 heures.
Arpentage	2 —
Physique	4 —
Mécanique technique	4 —
Construction de machines	12 —
Technologie mécanique	2 —
Allemand, anglais, français	7 —
Travail, atelier	5 —
	39 heures.

Dans la division de chimie, on enseigne les mathématiques, la physique, la chimie théorique, la minéralogie, construction de machines, français, allemand, anglais, et, de plus, on travaille 14 heures au laboratoire.

Dans la 3e division, on donne la préséance à l'architecture ou au dessin (12 heures leur sont attribuées pendant la 1re année, et 21

1. Voir la *Revue des arts décoratifs*, 7e année, p. 60.

pendant la 2e). Les langues modernes prennent 7 heures. Dans cette division, on ne travaille pas en atelier. Dans la division du commerce, on enseigne principalement les langues vivantes (14 heures) et la comptabilité (4 heures). On enseigne également la chimie théorique et la qualité des produits de plusieurs espèces.

Lors de notre visite à cette école, il y avait 26 élèves dans la 1re division, 18 dans la 2e, 30 dans la 3e, et 78 dans la dernière.

Les élèves payent 4/ comme entrée et une pension de £ 1 16/ par an.

Rattachée à cet établissement, se trouve une école d'hiver pour les personnes qui s'occupent de constructions. Le cours complet comprend 3 semestres.

1er semestre.

Allemand	4	heures
Arithmétique	4	—
Géométrie plane. Dessin linéaire et éléments de la projection	10	—
Dessin proprement dit	8	—
Dessin architectural	18	—
Histoire naturelle	3	—
Moulage	4	—
Écriture d'ornementation	3	—
	54	heures.

2e semestre.

Allemand	4	heures.
Comptabilité	2	—
Hre Nle	2	—
Algèbre	4	
Stéréométrie avec Géométrie descriptive. Projections d'ombre	9	—
Dessin proprement dit	8	—
Construction	16	—
Maçonnerie	4	—
Moulage	4	—
Écriture d'ornementation	1	—
	54	heures

3e semestre.

Allemand	2	heures.
Mathématiques	5	—
Arpentage	2	—
Mécanique	4	—
Chimie	4	—
Dessin proprement dit	4	—
Report	21	heures
Perspective	4	—
Étude des styles d'architecture	6	—
Maçonnerie	4	—
Tracé des plans et préparation de devis	18	—
Rudiments des lois concernant la construction	1	—
	54	heures.

Lors de notre visite, il y avait 44 personnes en 1re année, 32 en 2e, et 27 en 3e.

On paye une entrée d'1/ et la pension pour le semestre est de 20/. Les personnes incapables de payer cette modique somme peuvent en être exemptées. Ces cours comprennent 54 heures d'enseignement par semaine.

Le directeur montra aux commissaires toute l'école, et ils visitèrent le laboratoire de chimie sous la conduite du Dr Feichtinger.

Dans le musée, ils virent des modèles de pompes, soupapes, d'engrenages, etc., ainsi que différents appareils explicatifs pour l'enseignement de la mécanique : la plupart de ces modèles ont été faits à l'école.

Les dessins qu'on nous montra étaient fort remarquables; la plupart étaient proportionnés de façon à être des plans pour les machines. Nous vîmes également des ouvrages d'ornement, de feuillage, etc., mais il n'y avait pas de genre ancien classique.

Des cloisons transversales divisent le musée de façon à pouvoir obstruer la lumière de plus d'une croisée de chaque baie. Il y a une pièce spéciale pour le dessin architectural.

Les ateliers sont situés dans un corps de bâtiment spécial, situé derrière l'école, qu'on agrandissait lors de notre visite.

Les tours sont mus par une machine à gaz de 2 chevaux et par une machine à vapeur de 6 chevaux-vapeur.

Dans l'atelier d'ajusteurs, il y avait une grande quantité d'instruments remarquables. L'atelier des ébénistes est petit, mais on doit le transférer dans une autre partie de l'établissement lorsque les modifications seront terminées.

Chaque élève a pour son usage personnel une splendide boîte d'outils, fermée à clef.

Le soin de la machine et de la chaudière est donné à 2 élèves qui, tour à tour, remplissent les fonctions de mécanicien et de chauffeur ; ils ont à calculer la rapidité et la force de la vaporisation de l'eau par kilog. de charbon, etc., etc.

Ce sont les élèves qui font les outils pour les ateliers. Ils font également des outils pour la vente. Un ingénieur contremaître se charge de surveiller ces travaux ; les élèves les aiment beaucoup, car ils leur sont d'une grande utilité à leur sortie de l'école.

École royale industrielle, a Nuremberg

Cette école était anciennement une école polytechnique, mais on la transforma en une école industrielle, il y a quelques années, lorsqu'on comprit que la nouvelle école technique supérieure de Münich était suffisante pour toute la Bavière.

Cette école a 102 élèves dont 48 suivent les cours de pratique dans les ateliers.

Elle consacre 9 heures par semaine aux travaux industriels.

Le cours complet comprend deux ans et cette école ressemble à celle de Münich.

Le Dr H. Hœmmerer, qui nous montra son laboratoire si bien arrangé et sa collection de plus de 4000 spécimens, est chargé de l'enseignement de la chimie. Il a 18 élèves à ses cours. Les ateliers sont spacieux et contiennent une grande quantité d'outils, y compris des tours faits à l'école même.

Il y a 1 contremaître instructeur et 3 assistants. Nous n'y avons point vu de machines à vapeur. Les dessins que cette école envoya à l'exposition de Nuremberg étaient très bons. Les outils et les machines qu'elle y envoya furent également fort appréciés. La pension y est très modique.

Ni en Autriche, ni en Hollande nous n'avons trouvé d'écoles qui puissent être placées dans cette section.

Les commissaires n'ont pas trouvé, en Allemagne, d'écoles correspondant exactement aux écoles professionnelles françaises, qui ont déjà été décrites. Cependant, depuis 1850, il existe, en Allemagne, un certain nombre d'écoles connues sous le nom de *Gewerbe Schulen* (écoles de commerce) fondées dans le principe pour donner une éducation technique aux enfants afin de leur permettre de devenir contremaîtres ou patrons de petites entreprises.

Dans ces écoles, l'instruction est supérieure à celle des écoles primaires ordinaires ; on y enseigne les mathématiques, la géométrie descriptive, le dessin, les sciences élémentaires et les langues vivantes.

Les écoles ou l'on n'essaye pas de donner un enseignement pratique sont, dans la plupart des États d'Allemagne, connues sous le nom de *Real Schulen* primaires, et servent de préparation à l'école industrielle de Bavière, ou aux *Real Schulen* secondaires supérieures. Les commissaires visitérent des écoles de ce genre à Munich, Stuttgard, et à Berlin (voir appendice 8, vol. V).

École Commerciale de l'État a Reichemberg.

En Autriche, où, comme nous l'avons dit, il se produit un grand mouvement en faveur de l'enseignement pratique dans les écoles et de l'établissement des *Fach Schulen*, nous trouvons, dans les *Staats Gewerbe Schulen* dans lesquelles il y a des ateliers, des écoles ressemblant quelque peu aux écoles françaises.

Nous avons choisi l'école de Reichemberg comme un bon exemple de ces nombreuses institutions. Cet établissement comprend 2 divisions : *a*, l'école de commerce supérieure, et *b*, l'école des contremaîtres. Chacune de ces divisions se subdivise en 3 sections : l'une pour les métiers de la bâtisse ; une autre pour la technologie mécanique, et enfin une troisième pour la technologie chimique.

a. Dans sa 1re section, l'école de commerce supérieure donne l'instruction théorique et pratique nécessaire aux maçons, entrepreneurs, charpentiers, et toutes autres personnes s'adonnant à la construction. La 2e section est destinée aux élèves qui doivent être contremaîtres ou surveillants dans des ateliers et manufactures, de toute espèce. La 3e section est réservée à l'instruction des élèves destinés à devenir contremaîtres dans des manufactures de produits chimiques, de sucre, de cire et de teinture. (Pour cette dernière branche, il y a un laboratoire spécial.)

Le cours complet d'enseignement com-

prend 4 ans. Les élèves sont admis à cette école sur le certificat de sortie de la *Bürger Schule* ou d'une classe correspondante de la *Real Schule*, du *Real Gymnasium* ou du *Gymnasium*. Une certaine connaissance du dessin est indispensable pour l'admission.

La pension annuelle est de 13,4^{d}; la division de chimie exceptée, pour laquelle elle est de 113,4^{d}. Le programme de la 1re année, qui comprend l'allemand, les mathématiques, le dessin, la physique et la chimie, est commun à toutes les sections. Pendant la 2e année, on ne fait de classes générales que pour certains sujets, car alors commence l'enseignement spécial. Plus les élèves arrivent vers la fin du cours, plus on spécialise l'enseignement.

Bien que les élèves apprennent la pratique du métier qu'ils ont choisi, on ne les force pas à travailler dans les ateliers.

On donne aux élèves qui suivent les cours de la section de bâtisse des leçons en taille et en sculpture de pierre, s'ils le désirent.

b. L'école pour les contremaîtres est spécialement pour les personnes qui, ayant déjà une certaine connaissance de la partie pratique de leur métier, veulent se familiariser avec la théorie. C'est pourquoi cette division de l'école se compose principalement d'adultes.

Elle est divisée en 3 sections, tout comme l'autre division. Le cours complet d'enseignement comprend 4 semestres, qui, pour les sections de chimie et de mécanique, est un enseignement continuel de 2 ans, tandis que, pour la section de bâtisse, les classes n'ont lieu que l'hiver, afin que les élèves travaillent à leur métier pendant la belle saison.

Les conditions d'entrée sont simplement que les élèves aient été à l'école élémentaire ordinaire, et aient 2 ans de pratique de leur métier. La pension est de 16/8^{d} (10 guldens) par semestre pour la section de chimie et de 10 (6 guldens) pour les autres sections.

Pourtant les élèves nécessiteux peuvent être reçus gratuitement.

Les sujets d'enseignement ressemblent beaucoup à ceux d'une école primaire ordinaire et comprennent de plus la chimie, la physique et la mécanique théoriques et en rapport avec les divers métiers.

Écoles d'apprentissage en Autriche.

Le gouvernement autrichien s'est mis à la tête du mouvement qui s'est produit récemment pour l'établissement d'écoles d'apprentissage. On voit par les derniers rapports qu'il y a maintenant en Autriche 84 écoles de commerce (*Fachschulen*) pour différentes branches.

Ces écoles sont principalement situées dans de petites villes de province, éloignées de la capitale. La plupart ont été fondées par les différentes corporations dont le nombre s'élève à plus de 50 en Autriche.

Ces écoles peuvent se diviser en 5 catégories:

1° Écoles pour les industries textiles.

2° Écoles pour les travaux du bois et de la pierre.

3° Écoles pour la céramique et la verrerie.

4° Écoles pour les industries métallurgiques.

5° Écoles pour la fabrication de jouets et d'autres industries de peu d'importance.

La description de quelques-unes de ces écoles seulement suffira pour en montrer le but. Les écoles commerciales appartenant à l'association des commerçants de la Basse-Autriche (une des plus vastes et des plus influentes, qui a son siège et ses bureaux à Vienne) sont au nombre de 2, savoir : 1 école pour les charpentiers et 1 pour les tisserands et les teigneurs.

Une description complète de cette dernière sera faite lorsque nous nous occuperons spécialement de ce genre d'écoles.

Une troisième école, pour les mécaniciens, va être fondée par la société sur le même modèle que celle du boulevard de la Villette de Paris.

École de menuiserie à Vienne.

Cette école pour les menuisiers et les ouvriers en bois est presque une école d'hiver. Elle est dirigée et contrôlée par l'association des commerçants; mais, néanmoins, elle reçoit un subside annuel de £ 500 du gouvernement.

Les constructions de l'école appartiennent à la cité, qui les loue un prix très modique à ladite association. Cette école n'est pas gratuite; la pension mensuelle en est de 16/8^{d}.

Le cours complet des études comprend 3 années et demie; on suppose qu'au bout de ce temps les élèves peuvent être d'habiles ouvriers, des contremaîtres ou des professeurs.

De même que dans toutes les autres écoles de ce genre, le dessin est la branche principale de cet établissement. On en fait des cours le jour et le soir.

L'enseignement pratique se fait dans un atelier d'ébénisterie fort bien arrangé et ou, au moment de la visite de la commission, vingt élèves travaillaient.

École de travail sur bois à Riva (Tyrol).

De toutes les écoles provinciales de travail sur bois, nous pouvons choisir celle de Riva comme une des mieux organisées.

Son but n'est pas de donner seulement une éducation industrielle, mais une instruction générale : les élèves travaillent le matin dans les salles d'étude, tandis que l'après-midi est réservée aux travaux industriels. Comme dans les autres écoles, la branche la plus importante de l'instruction est le dessin ; on enseigne également le modelage à tous les élèves, car le directeur est d'opinion que l'enseignement pratique est complètement inutile, si l'on n'a pas reçu auparavant une instruction théorique.

Le Dr Exner, secrétaire de l'association commerciale de la Basse-Autriche (que nous remercions de la bienveillance qu'il nous a témoignée lors de notre inspection), inspecteur du gouvernement de la *Faschulen* d'ouvrages sur bois et membre du Parlement autrichien, nous a donné de très intéressants renseignements sur le résultat bienfaisant des écoles dans les différentes parties d'Autriche; il nous dit que, dans certains cas, de nouvelles industries doivent le jour à ces écoles.

Par exemple à Arco, près du lac de Garda dans le Tyrol, on se servait du bois d'olivier comme combustible; une petite école à cinq tours fut établie; on y installa un professeur qui enseigna aux enfants le dessin, le modelage et fit un cours de pratique.

Deux fabriques furent le résultat de cette instruction. Tous les ouvriers suivirent les cours de l'école; et Arco est maintenant le siège d'un commerce petit, mais florissant.

Dans leur visite à l'école d'Arco, les commissaires eurent la preuve que les faits ci-dessus étaient parfaitement exacts.

On trouvera à l'appendice I, vol. I, un rapport détaillé sur les travaux faits à Arco.

Les commissaires visitèrent des écoles à peu près semblables à Villach, Cortina, Innsbruck et Salzburg (dont on verra les descriptions détaillées à l'appendice indiqué ci-dessus).

Ces écoles (*Faschulen*) ont été fondées pour remédier au système défectueux d'apprentissage; et le Dr Exner pense que, sans compter l'introduction de nouvelles industries, l'extension considérable du commerce en Autriche en est le résultat.

Elles ont servi de modèles à de semblables écoles, créées depuis peu en Prusse.

Conversations sur les écoles d'artisans.

Avant de terminer notre rapport sur les écoles techniques à l'usage des artisans, nous devons rapporter la substance des conversations que nous avons eues avec plusieurs personnes compétentes en la matière, au sujet de l'instruction technique des artisans étrangers. M. Fenton, premier secrétaire de la légation à La Haye, nous dit qu'il était secrétaire de la légation à Munich lors de la construction de la grande école polytechnique de cette ville.

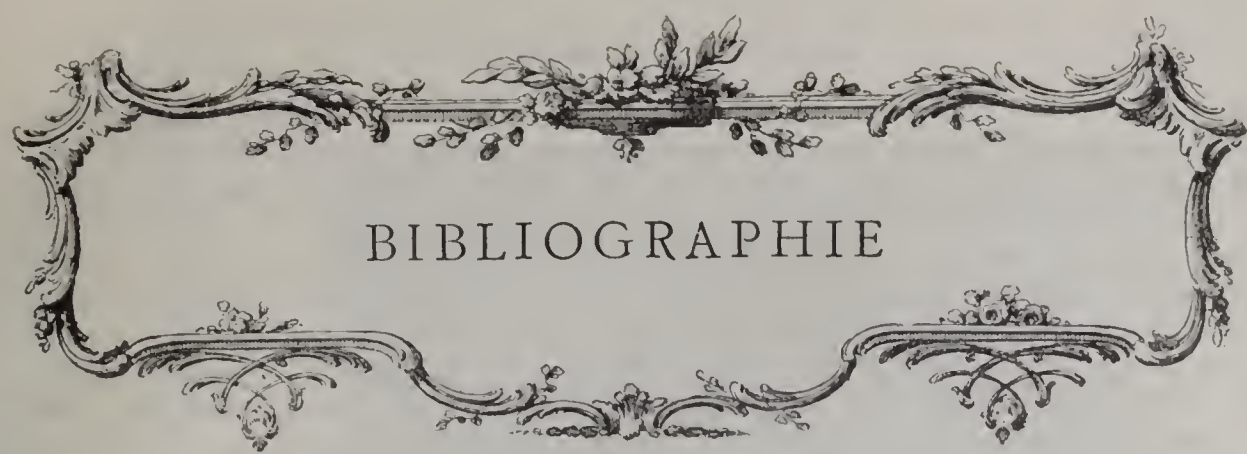
A trois reprises différentes, il fit un rapport sur l'éducation technique en Bavière. Il y a quelques années, il n'y avait pas d'enseignement pratique dans les écoles de ce pays. On croyait que l'école ne devait pas empiéter sur l'atelier. Il (M. Fenton) croyait que les idées de beaucoup d'éducationistes allemands se modifiaient sur ce point et qu'ils pensaient que l'atelier pouvait aider l'école, comme l'école, l'atelier. De même que le travail de laboratoire développe les principes de chimie, de même la machine développe les principes de la mécanique.

L'élève qui n'a pas de preuves matérielles de ce qu'on lui enseigne apprend moins facilement que celui qui joindra la pratique à la théorie. A propos des ouvriers anglais comparés aux ouvriers étrangers, M. Fenton nous dit que, connaissant le continent comme il le connaît, il croit qu'il n'y a pas d'ouvriers comparables à l'ouvrier anglais, et que si l'ouvrier anglais, avec sa force et son énergie,

voulait cultiver son intelligence, il distancerait encore plus l'étranger.

Nous rencontrâmes M. Diefenbach à l'ouverture de l'Exposition de Nuremberg, à laquelle il avait été invité comme représentant de l'instruction publique de Wurtemberg.

Il nous dit qu'en Wurtemberg il n'y a pas d'écoles semblables aux écoles d'apprentis de Paris ou aux écoles industrielles de Bavière. Les autorités ont pensé que le meilleur endroit pour apprendre un métier ou un travail manuel, quel qu'il soit, est l'atelier. Mais nous croyons avec autant de conviction que les promoteurs de l'éducation technique, que la science et l'art sont des matières qui demandent à être enseignées aux ouvriers, et que l'enseignement de la théorie doit marcher de front avec la pratique.



Dictionnaire des fondeurs ciseleurs [1]
Par A. de Champeaux.

La Librairie de l'Art a commencé l'an dernier, sous le titre général de *Guides du Collectionneur*, une série de petits dictionnaires dont l'utilité et l'intérêt n'échapperont pas à l'élite sans cesse plus nombreuse des amateurs d'œuvres d'art et de bibelots. Le premier livre paru était le *Dictionnaire des Émailleurs*, par M. E. Molinier; depuis, M. G. Duplessis nous a donné le premier volume du *Dictionnaire des marques et monogrammes de Graveurs*, et nous venons tout récemment de recevoir le premier tome du *Dictionnaire des Fondeurs ciseleurs, modeleurs en bronze et doreurs*, par M. A. de Champeaux.

Au contraire de ce qu'avait fait, pour les émailleurs, M. E. Molinier, qui s'était arrêté dans ses recherches à la fin du siècle dernier, M. de Champeaux ne s'est pas arrêté du tout, et son travail comporte tous les noms d'artistes qu'il a pu réunir depuis le moyen âge jusqu'à l'heure actuelle : Barbedienne y vient après Claude Balin; Abbon, par qui s'ouvre le livre, et Bernward, l'évêque fondeur d'Hildesheim, y rencontrent Cahier et Chertier; Jean Bologne y coudoie Carpeaux, et les Caffieri y logent à côté des Christofle comme Boulle auprès des Beurdeley.

C'est une hardiesse et une difficulté tout ensemble; il est délicat d'ouvrir, aux amis qu'on a, les pages d'un tel livre; on sait combien ils sont gourmands du brevet d'immortalité qui, pour eux, consiste à être rangés à côté des morts illustres dans un panthéon de papier noirci. Il faut que l'auteur soit sévère, qu'il ferme sa porte et son manuscrit aux quêteurs de réclame, qu'il soit inflexible dans ses choix.

Il y a d'autres inconvénients encore et entre autres celui-ci : qu'un livre qui parle d'aujourd'hui sera incomplet demain, parce que l'artiste qui va percer n'y aura pas sa place.

Cela dit, hâtons-nous d'ajouter que c'est œuvre méritoire à M. de Champeaux d'avoir osé inscrire des noms que l'ignorance des uns et le parti pris des autres auraient exclus parce que le temps ne les a pas consacrés et que la curiosité n'a pas classé leurs ouvrages. Mais de quel prix payera-t-on un jour les bronzes originaux de Barge, les ciselures de Fannière, les fontes de Gonon et les plaquettes de Roty?

Ces bons ouvriers du métal n'ont-ils pas à prendre place dans un tel livre, des droits égaux à ceux des fondeurs de cloches, de bombardes ou de mortiers dont les noms ne nous ont été conservés que par l'inscription gravée sur leurs œuvres, ou par les comptes retrouvés dans les parchemins de poudreuses archives?

C'est donc le résultat de longues et patientes recherches que nous donne M. de Champeaux.

Son livre est uniquement consacré aux artistes du métal, orfèvres ou bronziers, fondeurs ou ciseleurs, graveurs en médailles, potiers d'étain, damasquineurs, depuis l'artiste qui conçoit et modèle jusqu'à celui qui achève, monte, dore et patine la pièce.

C'est ainsi que ce premier volume, qui ne comprend de l'alphabet que les trois lettres A, B, C, nous rend déjà un millier de noms parmi lesquels beaucoup nous étaient familiers. Si les ancêtres limousins et rhénans.

1. Librairie de l'Art. Rouam, éditeur, Paris, 1886, 1er vol. in-16.

comme Abbon et Bernward, que j'ai cités plus haut, marquent l'arrière-plan, les Colard de Dinant, les Croizilles de Douai, Beckere, qui travaillait à Bruges, remplissent avec cent autres les temps du moyen âge. La Renaissance nous offre Bandinelli, Brunelleschi, Buonarotti, les Busca de Milan, Caradosso et Cellini, François Briot et Collin de Malines, lequel fit la cheminée du Franc à Bruges et les bas-reliefs du tombeau de Maximilien à Innspruck, et qui était aussi habile à modeler et à fondre en bronze qu'à sculpter le marbre et le bois.

Aux XVIIe et XVIIIe siècles, la liste devient longue et les noms français l'emportent sur ceux d'Italie, d'Allemagne et des Flandres, les Anguier, Auguste, Ballin, le Bernin, Berthelot, Bouchardon, Boulle, les Caffieri, Carpentier le doreur, Cauvet, Cenni, les Chaligny, Chancelier qui ciselait les modèles de Fr.-Thomas Germain, Courbin qui modelait le fer comme une cire, les Coustou, Coysevox, Cressent, et Cucci, l'émule de Boulle.

Ces noms, je les cite dans l'ordre alphabétique ou je les trouve en feuilletant le livre, au mépris de l'ordre chronologique et en mêlant les métiers et les arts.

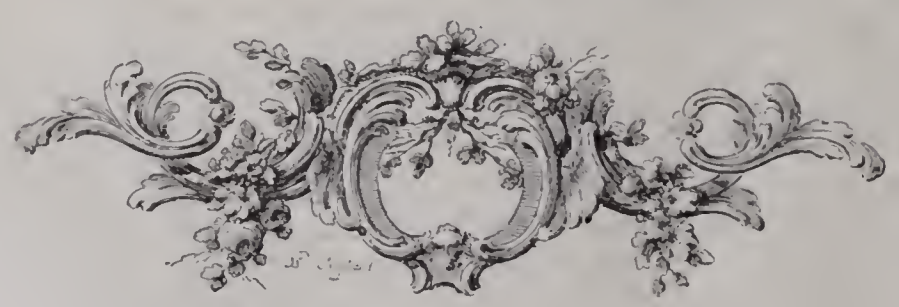
Si les Anguier, les Coustou et Coysevox ont place dans ce dictionnaire, c'est que l'auteur a voulu, parmi les sculpteurs, distinguer ceux qui ont conçu, pour être jetées en bronze, certaines de leurs œuvres. C'est ainsi que dans la liste des artistes d'aujourd'hui il a choisi ceux qui ne se sont pas bornés à tailler le marbre : Arnaud, Aubé, Barrias, Bartholdi, Barge, Mme Bertaux, Bonheur, Bonnassieux, Bosio, Cain, Canova, Carlier, Carpeaux, Carrier-Belleuse, Cavelier, Chabaud, Chantrey, Chapu, Chatrousse, Chaudet, Chedeville, Cheret, Clésinger, Cordier, Crauk forment déjà pour les trois premières lettres du dictionnaire un groupe important, mais je n'oserais pas affirmer qu'aucun sculpteur n'a été oublié : M. de Champeaux a bien omis, parmi les ciseleurs, le nom d'Attarge, l'un des plus fins, des plus habiles, dont l'outil ne le cédait ni à l'outil de Vechte ni au ciselet des Fannière. Il pourra réparer cet oubli dans le 2e tome, en classant le regretté Attarge sous son prénom de Désiré qu'on lui donnait de préférence à l'atelier. Choiselat et Crozatier représentent avec Brateau cette classe si intéressante de la ciselure : Barbedienne a une place d'honneur, et les Blot, les Butte de Nancy, Calla, Carbonneaux Chabrié, Christofle forment avec lui et avec Bingen, le fondeur à cire perdue, une belle réunion de bronziers et de fondeurs français aux noms desquels il faut ajouter ceux des orfèvres Cahier, Bourdon de Bruyn et Chertier.

On le voit par ces quelques citations, le Dictionnaire de M. de Champeaux sera un livre utile, plein de renseignements, indispensable à ceux qui ont l'amour de ces arts charmants qui prennent la forme solide du métal.

On chercherait inutilement à la suite de tous ces noms une biographie complète; les notices sont très courtes: elles donnent, avec le nom, la date et la liste succincte des œuvres connues, puis généralement une note bibliographique qui permet aux curieux de poursuivre leurs recherches. — En faut-il plus?

L. FALIZE.

Le rédacteur en chef, gérant : VICTOR CHAMPIER.



COULOMMIERS. — IMPRIMERIE P. BRODARD ET GALLOIS.

SCULPTURE DÉCORATIVE

CH. DELAGRAVE, ÉDITEUR. PHOTOTYPIE PERGERET & DE JOUX.

PANNEAU EN BOIS SCULPTÉ ET DORÉ AU CHATEAU DE VERSAILLES
(SALON DES PENDULES)

Frise en pierre sculptée. Flandres, 1554 (musée de Cluny).

LES ARTS DÉCORATIFS AU MUSÉE DE CLUNY

—

Pour n'être point classé suivant l'ordre méthodique que l'Union centrale des Arts décoratifs s'est proposé d'établir dans son futur musée, celui du palais des Thermes et de l'hôtel de Cluny n'en présente pas moins un sérieux enseignement.

On le sait bien dans le monde des artisans et des artistes. Nous ne parlons point, parmi ces derniers, de quelques-uns qui y trouvent des tableaux tout faits, mais de ceux qui, confinant à l'industrie par l'un quelconque de ses côtés, viennent y relever, soit des détails, soit des ensembles qui les guideront dans l'exécution des modèles qui leur sont demandés.

Quant aux artisans, ils peuvent venir étudier les tours de main qui, ajoutant à l'œuvre la personnalité de celui qui l'a exécutée, lui donnent quelque chose d'animé et de vivant. Le font-ils tous? Nous n'oserions l'assurer, car ce qu'ils reprochent aux produits des arts anciens c'est l'irrégularité de leurs détails, c'est parfois la négligence de l'exécution, sans s'apercevoir que c'est là ce qui donne à ces œuvres le je ne sais quoi qui fait une partie de leur charme.

La maison elle-même est à certains égards un modèle, ainsi que les débris d'architecture qu'elle conserve ou qui sont distribués dans ses dépendances. Ici l'on touche à l'architecture et c'est la classe importante des sculpteurs de bâtiment — église, monument ou maison — qui trouvera des leçons.

Mais ceux qui travaillent le bois, ceux qui taillent l'ivoire, ceux qui façonnent les métaux, le fer, le cuivre, l'argent et l'or, et qui les décorent à l'aide de l'émail, ceux qui coulent le bronze, ceux qui se livrent à la céramique et même à la peinture sur verre; ceux enfin qui font tisser la soie ou la laine ou même imprimer le calicot ou le papier y trouvent des enseignements aussi nombreux que variés, si, par contre, quelques séries sont pauvres ou absentes. Car il ne faut point oublier que le musée a été créé jadis par le goût individuel d'un amateur qui ne pouvait avoir, en ces temps plus éloignés par le chemin parcouru que par les années, les mêmes préoccupations d'application utile qui nous tiennent aujourd'hui.

Sans essayer, dans ces pages, un classement auquel la disposition des salles du musée et la nature des monuments qu'elles renferment se prêtent difficilement, nous nous contenterons de montrer dans chacune des grandes séries dans lesquelles ceux-ci peuvent se ranger, les pièces que les industries d'art doivent surtout étudier.

LA PIERRE

Nous ne ferons que citer les salles des Thermes de Julien dont la solidité a bravé les injures du temps et des hommes. Nous rappellerons que, si par leur plan et leur mode de construction elles rappellent les ruines colossales des Thermes romains, leur décoration en différait essentiellement. A Rome l'on devine et l'on reconstruit aisément l'architecture de marbre qui devait recouvrir de sa trompeuse apparence les massifs de moellons et de briques plates noyés dans le mortier. A Lutèce, les proues qui saillissent à la naissance des arcs de tête des voûtes démontrent que l'ornement ne devait consister qu'en placages de

Chapiteau espagnol, XIIe siècle.

Chapiteau espagnol, XIIe siècle.

marbres ou en stucs peints, sans qu'il eût été possible d'y ajouter des colonnes. L'absence de riches matériaux en avait sans doute fait une nécessité, mais il est très intéressant de constater que sur la terre où s'est développée plus tard une architecture plus logique que ne fut celle des Grecs eux-mêmes, l'on n'usa point, sous la domination romaine, du mensonge d'éléments inutiles pour dissimuler la vraie construction.

Ainsi que nous le disions plus haut, si le logis que les abbés de Cluny s'étaient fait édifier à Paris, vers la fin du XVe siècle, est un type des habitations aristocratiques qui précédèrent immédiatement la Renaissance, l'étude de son plan et de son élévation appartient surtout à l'architecture, tandis que celle de ses détails rentre dans les domaines de l'ornement. Bien que cette étude doive être plus fructueuse et plus complète, ainsi que plus variée, dans les galeries du musée du Trocadéro qui possède une réunion de documents de tous les siècles du moyen âge et des diverses périodes de la Renaissance, il s'en faut beaucoup, cependant, qu'elle soit sans intérêt au musée de Cluny. Il y a des lacunes, pour le XIVe siècle surtout; mais le XIIIe siècle et le XVIe sont abondamment représentés.

Si l'on remonte même au XIe siècle, on trouve avec quelques fragments de chapiteaux de l'église Saint-Germain des Prés (n° 25), dans un état assez fruste, des corbeaux et des

chapiteaux de l'ancienne église de Deuil (nos 40 à 50), fragments qui appartiennent plutôt à l'archéologie qu'à l'art proprement dit, mais qui montrent combien les imagiers barbares de la renaissance du XIe siècle, dans le Nord, s'étaient affranchis de l'imitation latine. On peut en dire autant pour l'Espagne d'où ont été rapportés quelques chapiteaux en pierre compacte (sans n°) où, si quelques scènes de la Bible sont représentées, l'élément exclusivement décoratif intervient sous forme de lions et d'aigles affrontés.

Cloître des bénédictins d'Argenteuil, XIIe-XIIIe siècles.

Mais qui avait introduit cet art au delà des Pyrénées? Nous croyons que c'était la France, en le voyant dominer surtout dans les provinces placées sur leur versant sud, et le peu que nous en connaissons nous fait supposer que c'est de Bourgogne, Vézelay ou Autun, que sont venus les artisans qui décorèrent les édifices romans de la péninsule ibérique.

Les chapiteaux de l'église Notre-Dame de Corbeil, jadis donnés par le baron Taylor (nos 102 à 105), montrent comment, au XIIe siècle, on interprétait la feuille d'acanthe du chapiteau classique corinthien, et avec quelle liberté, tant dans la forme que dans l'exécution. La

sculpture en est sommaire, sans aucun retroussis, en biseau, ainsi que l'on dit, de telle sorte que la question a été agitée de savoir si les ouvriers du XIe au XIIe siècle usaient du maillet et du ciseau qui permettent de fouiller la pierre, ou s'ils ne connaissaient que le marteau tranchant qui limite l'exécution à des plans obliques ou d'une courbure très peu prononcée.

Une exécution plus souple se remarque dans deux fûts de colonnettes du XIIe siècle couverts d'un abondant réseau de feuilles allongées de style oriental, qui sont arrivés tout dorés des magasins de Saint-Denis au musée (sans n°).

Chapiteaux de Notre-Dame de Corbeil, XIIe siècle

Les trois arcades du cloître des Bénédictins d'Argenteuil (n° 86) qui appartiennent à la transition de l'art roman à l'art gothique, montrent dans leurs chapiteaux la tranformation que celui-ci fit subir à l'ornementation de ce membre d'architecture si important. Abandonnant la traditionnelle feuille d'acanthe, il s'inspira des larges feuilles d'abord unies, empruntées aux plantes du sol de l'Ile-de-France, transformées suivant les nécessités de la sculpture, c'est-à-dire simplifiées dans leur forme et accentuées dans leurs parties caractéristiques. Parfois, comme sur la corbeille des chapiteaux, le crochet seul des feuilles qui la garnissent est emprunté soit à une fleur, soit à une feuille, prise souvent parmi les plus humbles végétaux, mais renforcée dans ses fibres, élargie dans ses profils et amplifiée dans ses masses, de telle sorte qu'il faut une subtile analyse pour la reconnaître. Mais, dans les ornements courants, où l'imagier est plus libre, la feuille ou la fleur se reconnaissent plus facilement, étant moins altérées. Ainsi l'on retrouve la feuille de vigne dans les rinceaux qui montent entre les

moulures de l'ébrasement d'un portail (nos 164-165) trouvé dans les fouilles de l'église Saint-Gervais. A mesure d'ailleurs que l'on s'avance dans le XIIIe siècle et que l'on marche

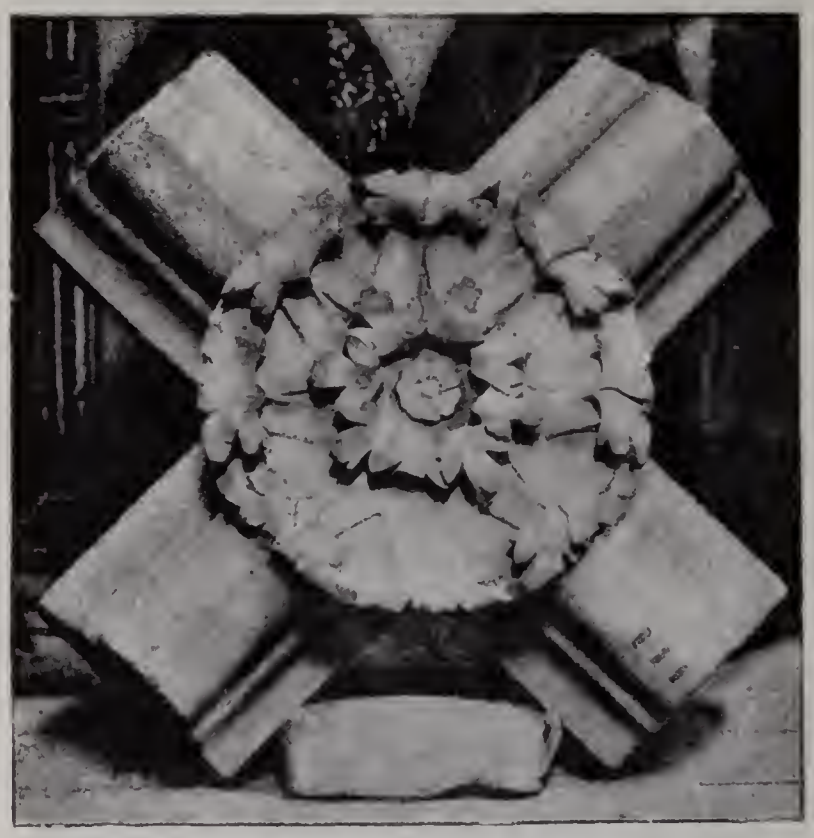
Chapiteaux de l'église de Saint-Jean de Latran, XIIIe siècle.

dans le XIVe, la copie devient plus littérale, comme pour les feuilles d'érable et de lierre qui grimpent entre les colonnes d'un portail rapporté de Saint-Denis et édifié à l'entrée du jardin.

Les clefs de voûte de la collégiale de Cluny (nos 109 et 119); les chapiteaux de la tour

de Saint-Jean de Latran (nos 88 et 89) nous ramenant un peu en arrière, offrent des spécimens variés de la flore ornementale du XIIIe siècle.

Ces débris, ainsi que les balustrades formées d'arcatures du XIIIe siècle, de la Sainte-Chapelle (n° 75) présentent aussi des moulures, éléments importants de décoration qui varient avec les époques. Imitations maladroites des éléments romains au XIIe siècle, elles s'accentuent dans leurs reliefs et se creusent dans leurs gorges, se modifient dans leurs courbes au XIIIe, pour s'amenuiser au XIVe, s'allonger en hauteur et s'amollir en même temps qu'elles s'aiguisent dans leurs saillies au XVe, pour s'accorder avec le reste des membres et de l'ornementation de l'architecture si remarquable par ce qu'elle a de géométrique dans ses élé-

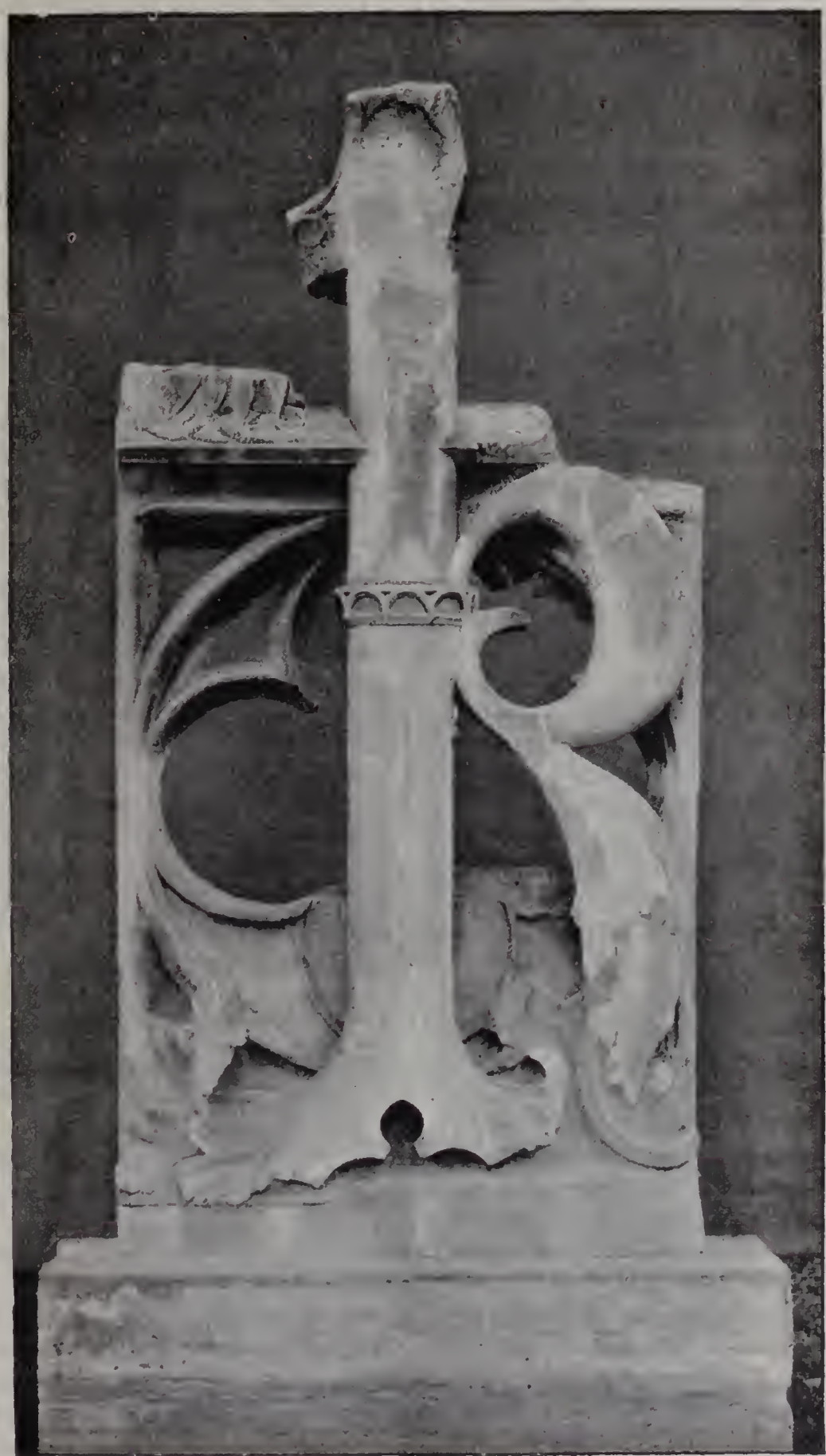


Clef de voûte de Saint-Jean de Latran, XIIIe siècle.

ments et de fouillé dans ses détails. L'hôtel de Cluny en montre d'abondants spécimens. Le portail de l'église Saint-Benoît (n° 137); une pyramide provenant de Vincennes et qui devait charger un de ses contreforts, édifiée dans le jardin, donnent aussi des profils de moulures et des exemples de feuilles de figuier, de vigne, ou de fougère profondément refouillées.

Enfin les deux travées de la balustrade refaite à la Sainte-Chapelle par Charles VIII, et qui consistent en un grand quatrelobes caché dans l'une par une fleur de lys, dans l'autre par le K, lettre initiale de *Karolus*, éléments qui s'accordaient assez mal avec ceux du temps de Saint-Louis que nous avons cités, indiquent avec quelle aisance on en usait avec les choses les plus disparates pour les faire concourir à un même ensemble décoratif.

Le trumeau de la porte Sainte-Anne de la cathédrale de Paris (n° 56) où la statuaire joue un rôle important, peut servir d'exemple pour la façon dont la figure est toujours, dès les commencements du moyen âge, subordonnée à l'architecture qui l'enveloppe et la règle. Elle n'est plus qu'un accessoire sans signification si on l'isole de son milieu avec lequel elle concourt à former un ensemble essentiellement architectural, pour abondante qu'elle soit, comme au portail occidental de la cathédrale de Reims.



Balustrade de la Sainte-Chapelle, xve siècle.

Les anges musiciens ou chanteurs (nos 127 et 128) provenant de la chapelle de Notre-Dame des Bonnes Nouvelles, fondée à la fin du XIVe siècle, dans l'église de la commanderie de Saint-Jean de Latran, transformés en simples supports d'une console, sont un charmant exemple de cet asservissement de la figure à une fonction architectonique.

Si la figure humaine est subordonnée à ce rôle, quelque talent que les imagiers aient montré dans sa composition et dans son exécution, ainsi qu'on le voit dans les retables et dans les bas-reliefs que possède le musée, l'animal, d'autre part, a subi les plus étranges transformations pour devenir un simple ornement ou un élément architectural, comme les belles gargouilles provenant de Vincennes (sans n°) exposées dans le jardin.

Le lévrier semble avoir servi de type aux monstres destinés à rejeter l'eau des combles loin des murs, et qui appuient leurs longues jambes contre le bord des chéneaux. Modifiés par la fantaisie, ils se combinent avec d'autres animaux plus petits destinés à garnir la partie visible de leurs corps.

Afin de justifier certains symbolistes qui voient dans les gargouilles qui projettent leurs corps autour de la ceinture des combles, la figure des malins esprits chassés de l'église par les prières des fidèles, l'imagier de l'une de celles de Vincennes a placé un ermite disant ses patenôtres entre les pattes du monstre.

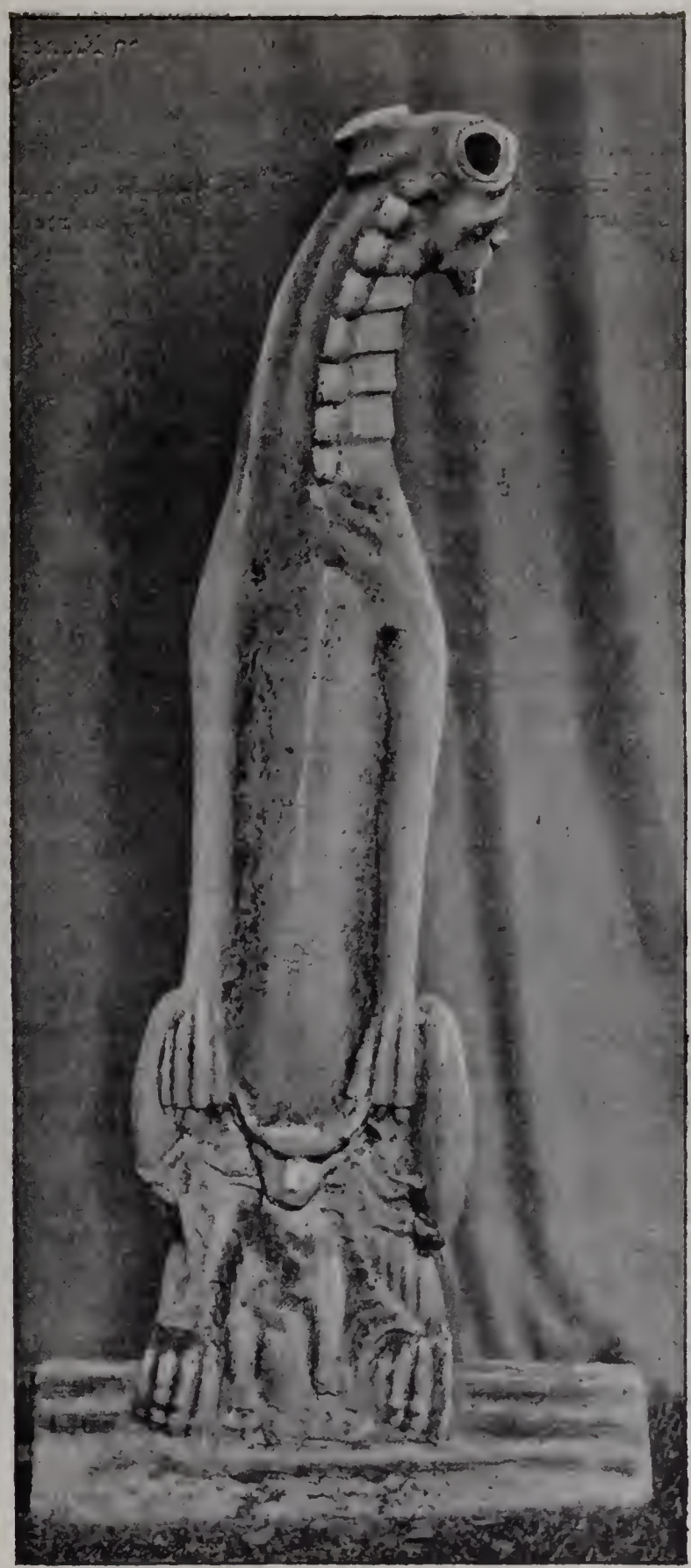
En dehors de ces quelques gargouilles et de rares petits dragons qui servent de supports aux arcs et aux frontons de quelques pinacles du XIVe siècle, la faune ornementale du moyen âge est rare au musée. Elle y eût justifié cette observation si vraie que nous avons entendu faire à Victor Hugo, en visitant avec lui l'église de Saint-Ouen, à Rouen, si riche en monstres bizarres, à savoir qu'aucun d'eux n'avait été imaginé contre les règles de la physiologie : qu'il n'y en avait pas un, par exemple, qui eût deux estomacs comme le centaure classique, car celui des premiers monuments de l'art grec archaïque est plus rationnel, n'étant qu'un cheval à tête humaine.

Il est une autre branche de l'art décoratif où le moyen âge s'est montré supérieur; c'est celle à qui l'on doit les dalles tumulaires où la figure du mort est représentée au milieu d'ornements empruntés à l'architecture, le tout exprimé par un trait rempli souvent de plomb et parfois par un mastic rouge ou noir. Mais lorsque la gravure se réduit à un ornement, comme dans les fragments de deux tombes du XIIIe siècle provenant de l'église de Saint-Jean de Latran (nos 334 et 335), un certain modelé creux a été adopté.

Cet art ne s'était pas borné à cette branche de l'imagerie. Il avait combiné de vastes ensembles comme à Saint-Nicaise de Reims (aujourd'hui à Saint-Remy); comme à l'ancienne cathédrale de Saint-Omer; comme à l'église abbatiale de Saint-Denis; comme, enfin, dans le chœur de la cathédrale de Sienne, œuvre qui a été poursuivie jusqu'au XVIe siècle sur les cartons de Beccafumi.

Le musée de Cluny ne possède que des dalles tumulaires, dont plusieurs datent du XIIIe siècle, et se font remarquer par la franchise du dessin qui, abréviant les formes, ne les a exprimées que dans leurs lignes caractéristiques et pour ainsi dire nécessaires.

Nous en donnons plusieurs exemples empruntés aux *Inscriptions de la France*. D'abord l'effigie du XIIIe siècle, d'un abbé de Saint-Denis, qui était portée sur un massif que décoraient d'autres dalles gravées représentant ses funérailles et conservées avec elle. Puis le beau fragment de la tombe de Robert de Chouzay (n° 336) du commencement du XIVe siècle, qui provient de l'église de Saint-Benoît; la dalle du moine Bernardin Jean Malet, mort en l'année 1333, et celle de l'abbé Simon de Gillans, mort en 1349, inhumé au collège de Cluny, et qui montre déjà une certaine modification de style; et enfin celle que le célèbre Nicolas Flamel se fit faire avant que d'être inhumé dans l'église de Saint-Jacques la Boucherie vers 1418.



Gargouille de la chapelle de Vincennes, XIVe siècle.

Ces dalles tumulaires qui sont si précieuses pour l'histoire du costume et des modifications de l'architecture, puisqu'elles portent une date, exécutées par des lapicides sur des cartons que leur fournissaient les peintres, sont moins étudiées en France qu'en Angleterre. Là le style ogival n'ayant pour ainsi dire point cessé d'être pratiqué, des effigies tumulaires gravées sont encore exécutées par les procédés du moyen âge. En France le dallage de la Sainte-Chapelle, fait sur les dessins de L. Steinheil, est la seule imitation moderne des anciens dallages de Reims, de Saint-Omer ou de Saint-Denis. M. de Triquety, cependant, si nos souvenirs sont exacts, avait exposé jadis des revêtements en marbre gravé dont le dessin avait le grand tort de manquer d'énergie. Aujourd'hui que le luxe des maisons particulières, hôtels ou châteaux, fait appel à tous les genres de décoration, nous croyons que les entailles dans la pierre de liais ou le marbre, remplies de pâtes colorées, pourraient être appliquées sur le sol ou sur les soubassements des vestibules et des galeries de rez-de-chaussée.

Chapiteaux du palais du Louvre, fin du XVIe siècle.

La Renaissance a peu d'œuvres de pierre d'un caractère exclusivement décoratif à nous offrir en dehors d'un retable et des cheminées qui décorent quelles salles du musée.

Ce retable, malheureusement très mutilé (n° 240), appartenant à la transition entre l'art gothique et l'art de la Renaissance, est remarquable par le mélange d'éléments appartenant à deux styles absolument différents : sur des pilastres ornés de grotesques et de médailles empruntées à l'antique reposent des dais gothiques qui couronnent les divisions du monument abritant des figures dont plusieurs portent le costume du XVIe siècle. Tels sont les soldats qui dorment autour du tombeau dans la scène de *la Résurrection*. Leurs armes pourraient être reconstruites. De même, dans les deux bas-reliefs représentant *la Cène* et *les Pèlerins d'Emmaüs*, la table, un buffet-dressoir, un lit, sont des imitations certaines de meubles contemporains.

On peut en dire autant du buffet, de la cheminée et du tambour qui enveloppe la porte d'entrée dans le bas-relief de *la Nativité*, du retable des Cordeliers de Provins (n° 239) exécuté en 1441.

Deux des cheminées apportées du Mans (nos 188 et 189) appartiennent à la fin du XIVe siècle, tant par la fermeté de leurs profils que par le costume des personnages qui portent encore la ceinture d'orfèvrerie placée si bas au-dessous de la taille qu'elle devait être une gêne. L'élégance de l'ensemble, jointe à la sobriété des détails, en font des exemples précieux pour cette partie importante du décor intérieur au moyen âge.

Sauf pour la cheminée, l'architecture n'y intervenait guère, laissant au tapissier le soin de garnir les murs généralement fort nus.

Cheminée de Hugues Lallemant. Châlons-sur-Marne, 1552.

La belle cheminée rapportée de Rouen (n° 194), sur le manteau de laquelle sont reproduites quelques scènes de la légende de la *Santa-Casa* de Lorette, est un spécimen de l'art

de la Renaissance nouvellement introduit en Normandie par les cardinaux d'Amboise dans leur résidence de Gaillon.

Un long intervalle d'années et une profonde modification de style la sépare des deux cheminées que Hugues Lallemant avait exécutées en 1562 pour une maison de Châlons-sur-Marne, en décorant le manteau de l'une (n° 191) d'un *Christ et la Samaritaine*, accompagnés d'attributs peu en rapport avec ce sujet emprunté à l'Évangile; le manteau de l'autre (n° 192), d'une *Diane et Actéon*, mieux en rapport avec les ornements qui les accompagnent.

Une dernière cheminée, enfin, qui vient de Troyes (n° 193) et qui porte sur son manteau une figure de l'Abondance au milieu d'ornements assez ronflants, est un spécimen de l'art de la Renaissance dans cette ville où, venue assez tard dans le XVIe siècle, elle s'y montre avec une physionomie bien particulière.

Chapiteau du palais des Tuileries, fin du XVIe siècle.

Trois fragments de marbre noir (n°s 474 à 476), bas-reliefs composés de trophées d'armes très richement ornés entourant des médaillons qui représentent des combats, qui viennent de Provins, se réclament du même art.

Un grand bas-relief (n° 291), daté de 1554, appartient à la Renaissance flamande. Sa forme cintrée explique la longueur exagérée des quatre figures de Vertus qui en divisent le champ, longueur qui devait en partie s'atténuer lorsqu'elles étaient vues en perspective. N'étaient ces figures et l'ornement des cartouches bien caractéristiques de la seconde moitié du XVe siècle qui enveloppent le pélican et la poule, nourrissant chacun leurs poussins, on croirait de l'époque de Louis XIV le fleuve couché dans le compartiment central. L'air de la tête et la mollesse des formes un peu engraissées, font songer, en effet, à l'art du XVIIe siècle.

Quelques éléments de la décoration du rez-de-chaussée de la galerie que Catherine de Médicis fit construire par Chambiche pour réunir le Louvre avec les salles du bord de l'eau, chapiteaux d'ordre corinthien un peu lourd (n°s 197 et 198), sont d'intéressants spécimens de l'architecture du dernier tiers du XVIe siècle. Ils le sont moins, témoignent de moins d'indépendance, que deux chapiteaux de pilastres corinthiens, que le chapiteau d'ordre ionique et les gargouilles (n°s 202 à 206) qui proviennent du château des Tuileries,

construit pour la même reine par Philibert de l'Orme et Jean Bullant. On peut en rap-

Cheminée de Hugues Lallemant. Châlons-sur-Marne, 1582.

procher deux chapiteaux composites et une grande console (sans n°) qui proviennent de l'Hôtel de Ville de Paris, et remarquer que, fidèles encore à la pratique du XIIIe siècle,

les appareilleurs du XVIe ont combiné les deux assises de ces chapiteaux en accord avec les deux étages des feuilles qui couvrent leur corbeille.

Les nombreux masques de faunes et de satyres que l'on a remplacés sous la corniche du Pont-Neuf, lors de sa restauration, montrent une exécution bien particulière par l'énergique accentuation de leurs traits profondément fouillés et qui, vus de loin et en plein air,

Gargouille du palais des Tuileries, fin du XVIe siècle.

se fondent dans un ensemble moins violent. Peut-être même Jean Marchand qui acheva l'œuvre de Jacques Androuet du Cerceau, et qui probablement est leur auteur, compta-t-il sur les reflets de l'eau pour atténuer encore ce que ce parti pris peut montrer d'exagération.

Nous ne mentionnerons les deux figures de la Seine, symbolisée par un homme barbu sous le prétexte qu'elle est un fleuve, et de la Marne, jadis sculptées au-dessus de l'arc de la porte Saint-Antoine par Jean Goujon, à ce que l'on croit nos (286 et 290), que pour retenir un détail de ces deux bas-reliefs qui auraient mieux convenu à une fontaine qu'à une entrée de ville. C'est que les culots de deux arcs figurés sont garnis, l'un de feuilles de nénufars, l'autre de feuilles de sagittaires, scrupuleusement imitées de la nature, emprunt fait à la

SCULPTURE DÉCORATIVE (XVIme SIÈCLE)

Ch. Delagrave, Éditeur — Phototypie Berthaud, Paris

GRANDE CHEMINÉE EN PIERRE, PROVENANT DE ROUEN

Ornée de bas-reliefs reproduisant les épisodes de la vie de la vierge

TRAVAIL ITALIEN DE L'ÉPOQUE DE LA RENAISSANCE

(Collection du Musée de Cluny)

vieille tradition française, alors que toute l'ornementation revenait à l'imitation antique.

Au delà de la fin du XVIe siècle, le musée ne possède rien que nous puissions citer, qu'une petite base ovale de statue probablement (n° 162). Sa surface profilée en talon allongé, recouvert latéralement de feuilles d'acanthe, porte pour motif principal une besace sur deux bourdons en sautoir sous une coquille, œuvre des commencements du XVIIe siècle qui provient de l'église Saint-Benoît.

(*A suivre.*)

ALFRED DARCEL,
Directeur du musée de Cluny.

UN ÉBÉNISTE ANGLAIS DU XVIIIe SIÈCLE

En Angleteterre, la création du musée de South Kensington dont les visiteurs se comptent chaque semaine par milliers et les écrits si humouristiques et si universellement lus du grand critique Ruskin ont contribué beaucoup à populariser le goût de la décoration et de l'ornementation intérieures jusqu'à ce siècle restées plus spécialement le privilège des résidences aristocratiques. Des écrivains de talent et de renom, des éditeurs intelligents, zélés et en possession de capitaux considérables ont secondé ces tendances par la publication d'ouvrages et de revues auxquels la gravure et les divers procédés de l'illustration ont apporté leur large part d'attrait. Un des premiers succès de cette louable activité a été de porter l'attention sur des maîtres et des œuvres qui étaient presque tombés dans l'oubli. En même temps on s'est livré à des investigations persévérantes, à de véritables fouilles; on a exhumé de la poussière des greniers; on a soustrait aux *artisons* et autres insectes qui mangent le bois, à la moisissure des caves qui les ronge, des meubles généralement excellents de l'époque de Guillaume III, de la reine Anne, des deux premiers George, et on les a mis en regard de ceux qui avaient pris leur place, au commencement de ce siècle, sans avoir d'autres raisons de figurer dans les appartements que les caprices d'une mode étrangère, sous les deux derniers George et sous Guillaume, à toute idée de style. Ces modèles de la fin du XVIIIe siècle ainsi sauvés du délaissement où ils avaient été si longtemps relégués ont obtenu tout à coup un regain de vogue tellement accentué que de nos jours la plupart des grands fabricants de l'Angleterre se sont mis à l'envi à les reproduire et qu'il y a peu d'amateurs anglais qui n'en possèdent maintenant quelque spécimen authentique ou apocryphe.

L'ébénisterie anglaise de la seconde moitié du XVIIIe siècle mérite donc de faire ici l'objet d'une étude particulière. Sans doute elle est loin d'être exempte d'imperfections, de réaliser toutes les conditions de l'art décoratif, tel que nous commençons à l'entendre, mais elle a incontestablement un cachet marquant, des qualités caractéristiques qui justifient sous bien des rapports la faveur qu'on lui rend.

Tout d'abord il va de soi que les ébénistes de ce temps n'ont pas échappé en Angleterre plus qu'ailleurs aux influences du rococo et la pureté de leurs dessins en est en effet singulièrement offensée. D'autre part, le style plus modeste et plus sévère de Louis XVI a pénétré l'originalité anglaise d'une manière très visible. Un fait plus important encore à noter c'est que le dessinateur et l'ouvrier ont pour ainsi dire travaillé chacun à part soi,

tant le manque de conscience ou de souci de la *vérité constructive* est flagrant partout. Les lignes du dessin sont à la vérité plus régulières que dans le rococo, le jeu des courbes est moins bizarrement indépendant, mais ce respect de la mesure ne procède point d'une connaissance plus exacte des matériaux à employer. Au vrai, les dessins pourraient être aussi bien exécutés en pierre ou en métal qu'en bois. On en a la preuve en feuilletant la collection de dessins originaux des frères Adam, conservée au musée Soane et si étendue qu'elle embrasse presque tous les objets qui entrent dans la décoration intérieure ou extérieure d'une maison. Chacun de ces dessins offre les mêmes caractères. Tous ne sont en réalité

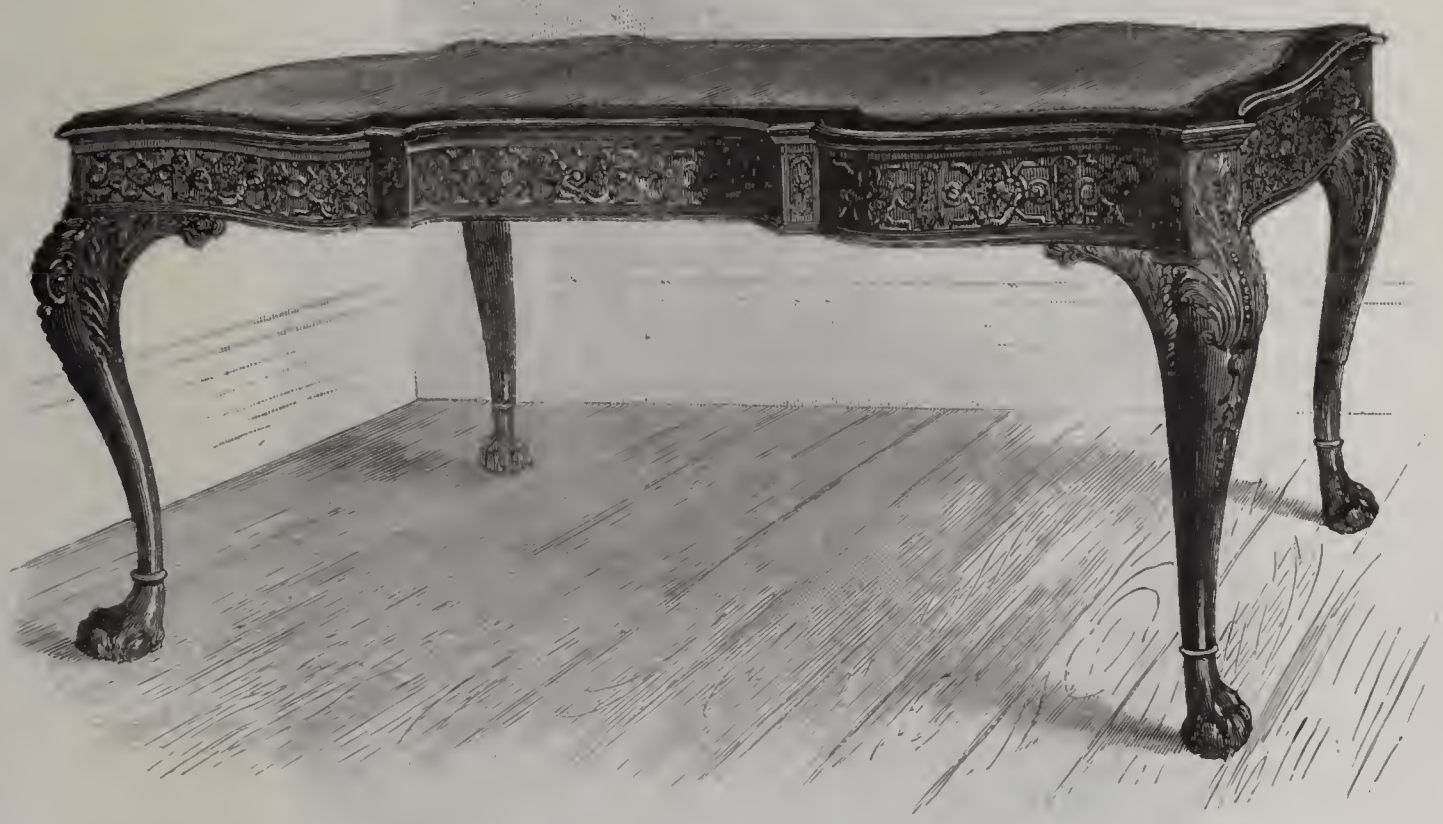


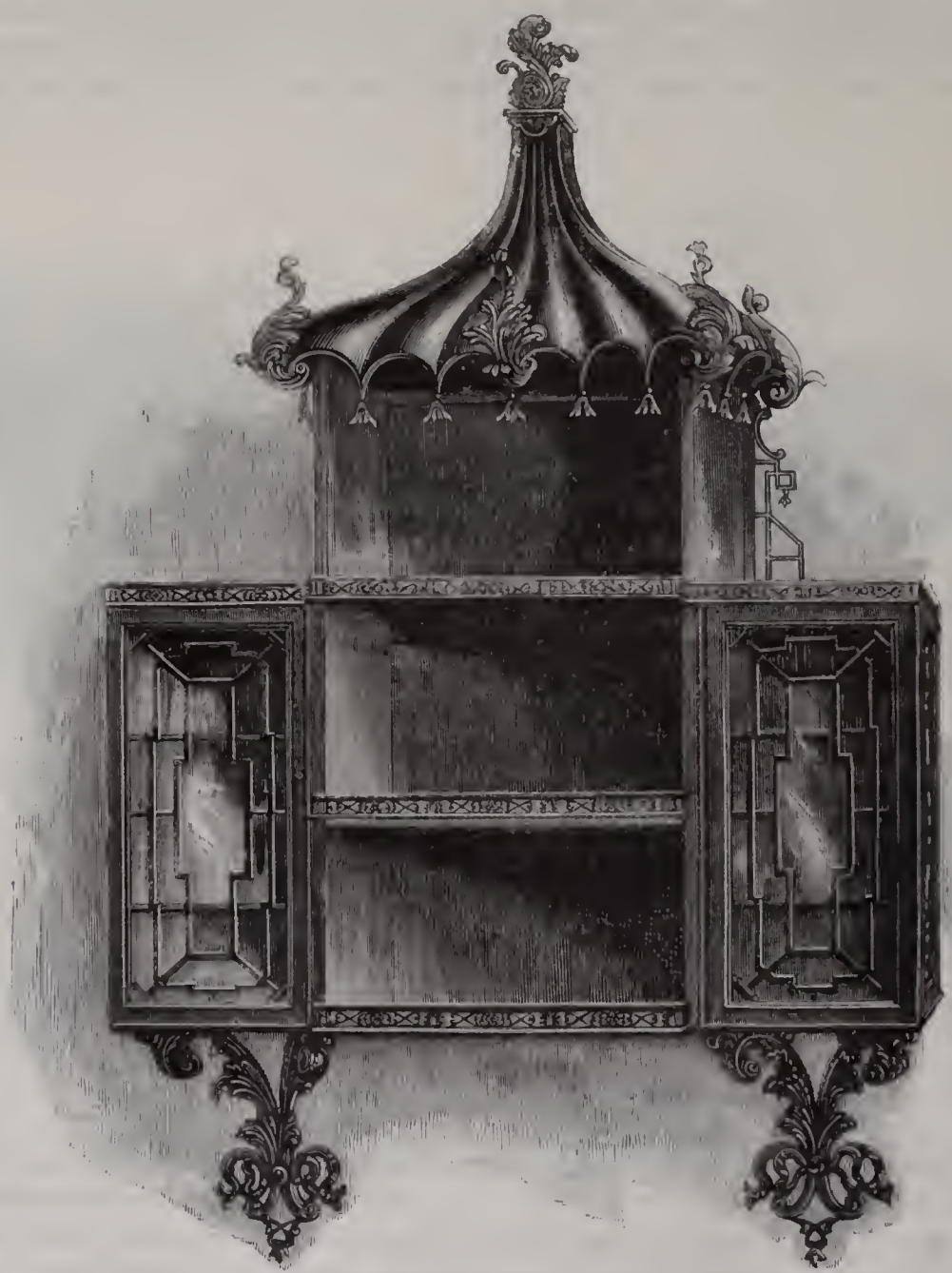
Table exécutée par Thomas Chippendale.

que des adaptations de modèles classiques auxquels l'artiste n'a rien changé. Les ornements d'architecture des temples de marbre ont été transportés tels quels sur des parties de meubles en bois, et les arabesques empruntées aux compositions de Raphaël se retrouvent avec une identité servile sur telle poignée de porte ou tel manche de cuiller à punch.

Il en résulte que l'ébénisterie anglaise de la dernière moitié du XVIIIe siècle ne doit pas être étudiée avec l'œil sévère d'un puriste qui ne laisse passer aucun défaut, mais plutôt avec les réserves d'un connaisseur qui sait tenir compte du goût et des sentiments propres à une époque, et trouve, grâce à cette sage modération, plus de sujets d'éloges que d'occasions de critique ou de blâme.

Le premier, le plus en vue et le plus méritant sans contredit de ces ébénistes anglais, fut Thomas Chippendale, qui tant par lui-même que par ses fils eut la suprématie dans la fabrication du meuble à Londres pendant toute la durée de la seconde moitié du XVIIIe siècle. Pour bien comprendre son importance dans l'histoire de l'art décoratif chez les Anglais, il

convient de rappeler en quelques mots quelles étaient les conditions du meuble lorsque Chippendale commença à travailler et quel fut le milieu où s'exerça son talent. Sans remonter plus haut que Charles II, on peut affirmer qu'en règle générale dans les demeures royales, princières ou nobles, l'ameublement consistait surtout en objets transmis de génération en génération avec les immeubles et appartenait en grande partie aux époques



Étagère exécutée par Thomas Chippendale.

d'Élisabeth et de Jacques Ier avec quelques acquisitions faites à l'étranger par un ancêtre qui avait voyagé. D'un autre côté, les relations avec la France, principalement sous Louis XIV, y avaient joint un certain nombre de meubles faits à Paris et particulièrement ceux qui sortaient des ateliers d'André Boule ou de ses successeurs. Dans les habitations bourgeoises, au contraire, on ne trouve guère à partir des quinze dernières années du XVIIe siècle que le meuble en chêne simple et commun de l'époque de Jacques II, les chaises, les tables, que l'on voit dans les tableaux de genre du temps, les armoires, les coffres, les commodes que l'on continua de fabriquer jusqu'à nos jours dans certaines localités retirées de la

campagne. Il en fut ainsi jusqu'à l'avènement de Guillaume d'Orange. Alors l'invasion du goût hollandais devient manifeste. En architecture, les derniers vestiges du gothique, les œuvres palladiennes d'Inigo Jones et de ses successeurs disparaissent tout d'un coup pour faire place à la brique rouge. Même révolution dans l'ameublement. On recherche avidement les incrustations, les marqueteries les plus fleuries. On ne voit plus que commodes, buffets, bureaux aux formes bombées, que chaises et tables aux pieds tors et arqués. Entre-temps le rococo s'intronise en France, manquant de sens esthétique. Toujours prêt à suivre les excentricités, l'Anglais riche est vite captivé par la dorure, le clinquant, la rocaille. Une fois la séduction opérée en haut, elle gagne de proche en proche. Bientôt les classes moyennes imitent la *gentry* et la *nobility*.

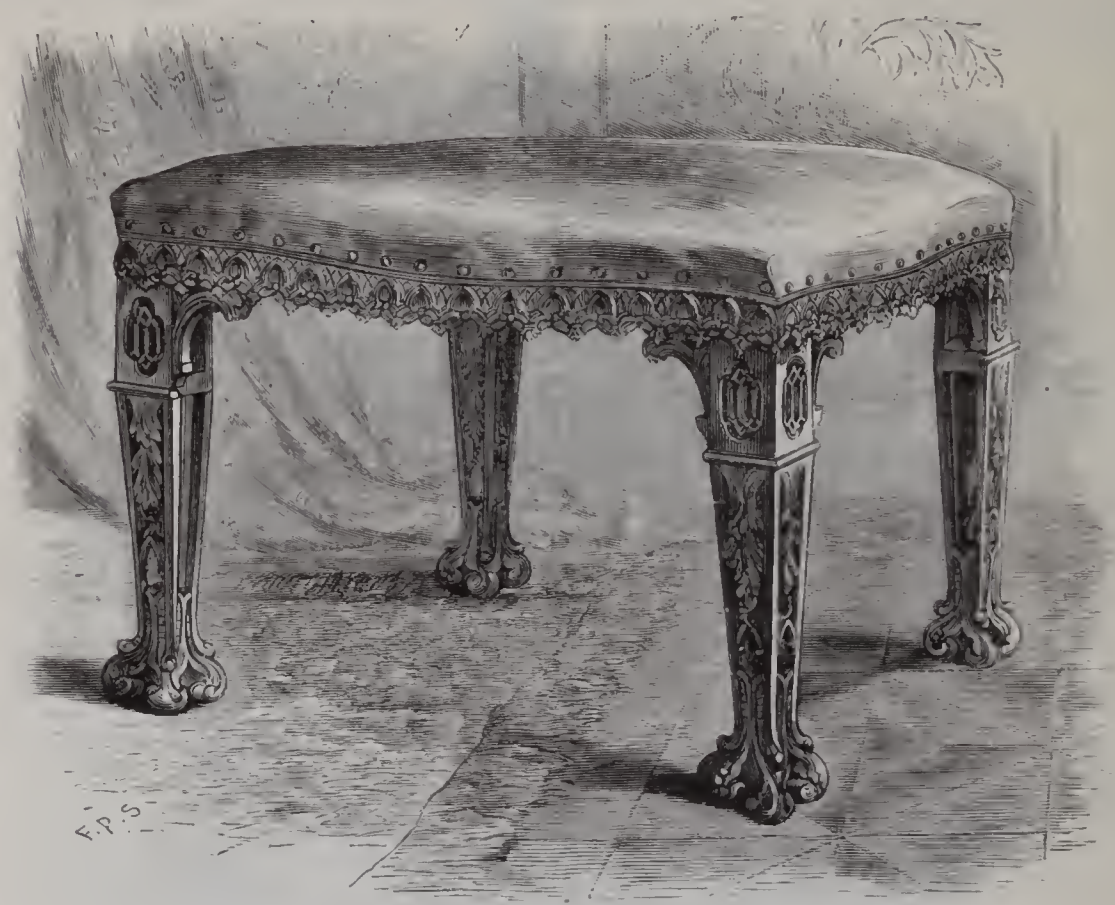
Siège exécuté par Thomas Chippendale.

Chippendale paraît alors. L'époque était exceptionnellement favorable pour l'ébénisterie. Les classes moyennes commençaient à connaître aussi bien que l'aristocratie sinon mieux qu'elle le chemin de la fortune, et à affirmer leur importance commerciale et politique. Les guerres civiles avaient pris fin; la nouvelle dynastie triomphait des dernières tentatives de restauration des Jacobites; l'horizon était serein; tout permettait de compter sur un avenir tranquille et prospère. Le commerce de l'Angleterre avec la Hollande aidait à répandre le goût des poteries et des laques de l'Orient; l'aisance nouvelle créait des besoins nouveaux; la bourgeoisie réclamait, à l'exemple de la noblesse, des résidences somptueuses; on jalousait les extravagances du luxe français; Londres demandait un style d'ameublement qui lui fût propre tout en rivalisant avec celui de Paris.

Une autre circonstance vint favoriser la création de ce style nouveau impatiemment attendu et exigé. L'acajou espagnol avait été introduit en Angleterre en 1720. Les essences de bois jusqu'alors employées dans la fabrication du meuble ordinaire chez les Anglais étaient le chêne, le châtaignier, le frêne et le hêtre.

Les styles des époques antérieures à Guillaume III consistaient tous en un « encadrement » ayant pour « bas » la forme rectangulaire et décoré de motifs sculptés ou faits au tour auxquels le chêne, dont le grain ouvert ne permet pas la minutie extrême du détail, convenait tout particulièrement. Les qualités distinctives du travail de Chippendale et de ses successeurs demandaient au contraire un bois tout différent. La délicatesse des sculptures, la liberté des courbes ne pouvaient s'exprimer telles que nous les voyons, qu'en faisant usage d'un bois de grain dur, serré, fin, possédant en outre une grande résistance.

L'acajou présentait tous ces avantages et avait de plus ceux de la couleur et du poli.



Tabouret execute par Thomas Chippendale.

Avons-nous besoin d'ajouter que, sans ce bois si magnifique à tous égards, l'œuvre des ébénistes anglais de la seconde moitié du XVIIIe siècle eût été impossible?

Thomas Chippendale s'établit dans Mark Lane à Londres quelques années avant 1754. On sait peu de chose de sa personne et de son entourage, quoique les recherches dans le registre de la paroisse de ce district puissent fournir quelques détails plus circontanciés sur son origine. Ce qui est certain c'est qu'il descendait d'une famille de sculpteurs sur bois et qu'il hérita des secrets de ses aïeux. Le plus ancien de ses catalogues est au musée de South Kensington et fournit par induction des renseignements intéressants sur son caractère. Il avait vraisemblablement, avec l'indépendance et la hardiesse d'esprit d'un Hogarth, les vues pratiques d'un marchand anglais. C'est ce qui semble indiqué par le ton général de la préface de cet opuscule et par les notes et remarques qui accompagnent les dessins. Ainsi il ne se fie guère aux observations des critiques qu'il dédaigne assez résolument d'écouter en les mettant au défit d'exécuter eux-mêmes ce qu'ils s'arrogent le droit d'apprécier. Par contre, il donne à « ceux qui voudront bien l'honorer de leurs commandes, nobles ou gentilshommes, l'assurance que chacun de ses dessins peut être perfectionné sous le double

rapport de la richesse et de la beauté ». Ce catalogue prouve aussi que les meubles spécialement destinés aux objets d'étagères datent tous de cette époque, où les poteries, les laques, les bronzes et autres ouvrages en métal entrèrent pour la première fois dans la décoration intérieure. Le mobilier devient dans le même temps plus luxueux et plus commode. Les habitudes de lire et d'écrire étant plus fréquentes, plus générales, on réclame des supports pour les livres, des pupitres, des serres-papiers, des sous-mains, des écritoires. Sur la table, où la simplicité d'autrefois a cessé de régner, on voit apparaître les caves à liqueurs, les porte-huiliers, les dessus de lampes, les cent objets de fantaisie qui complètent le service. L'usage désormais général de prendre le thé donne naissance aux boîtes, aux plateaux, aux petits guéridons. Chippendale et ses contemporains inventent tous ces articles dont le passé ne leur offrait aucun modèle.

Le meuble ordinaire de Chippendale comprend trois catégories de valeur artistique bien distincte. La première est du pur rococo, où l'ébéniste n'intervient que comme sculpteur. Elle consiste en cadres de glaces et de miroirs découpés dans le bois tendre et ornés de dorures ou bien en panneaux de portes et autres parties de l'ameublement en acajou d'Espagne. Les lignes flottent comme au hasard dans un désordre voulu, les volutes et spirales s'entrelacent bizarrement, les contours fantastiques, impossibles, s'écartent capricieusement de la nature, se terminant, au gré de l'imagination, tantôt en tête de griffon ou de sphinx, tantôt en bouquet de fleurs; tantôt en sirène ou en trophée d'armes; ici, une flèche gothique qui ne se rattache à rien, sert d'étai; là, un ressouvenir de fronton classique; ailleurs, un fragment de ruine hardiment inséré dans l'ensemble de l'ouvrage; ou bien encore un chasseur, un couple amoureux, un Chinois de convention avec une moustache et un chapeau incroyable remplissent le premier vide venu. Rarement les deux côtés du dessin sont pareils; la symétrie est évitée de parti pris; tout tourne, se tord, s'enchevêtre, se confond, s'emmêle comme les images désordonnées du rêve ou du cauchemar.

Heureusement cette première classe du meuble de Chippendale ne forme que la moindre partie de son œuvre. Dans la seconde catégorie figurent les ouvrages en relief, rayons, petits bahuts pour les porcelaines rares, petits objets artistiques pour la décoration du salon et du boudoir. Le travail de l'ouvrier s'y accuse par la recherche et l'excellence du fini, auquel cent ans d'existence n'ont rien enlevé de sa délicatesse.

La troisième catégorie est la plus importante. Ici l'artiste se révèle avec toutes ses qualités. Les parties du meuble généralement carrées ou rectilignes sont agrémentées, enrichies de ciselures habilement fouillées, et procédant souvent de formes géométriques. Dans les dossiers de sièges, quoique courbés, la ligne droite domine et les courbes sont ménagées et conduites avec un art si subtil que l'impression générale de la force et de la solidité n'en est point altérée. Les supports, tels que pieds de table ou de chaise, sont d'ordinaire droits et les ciselures si peu profondes que la destination du meuble reste parfaitement indiquée.

La marque distinctive du meuble de Chippendale c'est le soin extrême apporté à rendre chaque détail *con amore*. Chippendale était avant tout, on ne saurait assez le répéter, un ciseleur, un sculpteur, faisant en quelque sorte parler le bois sous son ciseau, et vibrer dans chaque fibre l'écho de son génie.

X.

N. B. — Cet article, écrit par un Anglais, a été littéralement traduit par nous. Il nous a semblé qu'il était préférable de conserver à cette étude son caractère particulier et sa saveur exotique.

Grand hall du musée des Arts décoratifs de Berlin.

LE MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS DE BERLIN

L'ÉDIFICE — LES COLLECTIONS

(*Suite* [1]).

II

Une fois le terrain assuré, les plans du musée des arts décoratifs furent élaborés par les architectes Gropius et Schmieden, qui dirigèrent également la construction, sous la surveillance d'une commission ministérielle. L'édifice a été achevé dans l'espace de quatre ans. La pose des fondations a commencé le 23 avril 1877. Le toit principal a été couvert en août 1878, la toiture vitrée intérieure le 19 avril 1881. L'enseignement a été transféré dans le nouveau local en octobre 1880. Les premières salles ont été ouvertes en juin 1881, et, au mois d'octobre, les dernières pièces de la collection étaient installées dans leur nouveau domicile.

L'édifice, par sa destination même, a dû remplir certaines conditions qui ont influé sur la disposition générale : il devait recevoir les collections, les classes et les ateliers des élèves et des professeurs, la bibliothèque et des bureaux. Il fallait, en même temps, que le musée des arts décoratifs fût un monument de goût et d'élégance,

1. Voy. la *Revue des Arts décoratifs*, 6e année, page 304.

Nous avons consulté avec profit : 1° *Das Kunstgewerbe-Museum zu Berlin*, une très belle publication faite à l'occasion de l'inauguration du nouveau musée, 1881 ; 2° *Die Sammlungen des Kunstgewerbe-Museums zu Berlin*, par Arthur Pabst, avec de nombreuses illustrations chez *Seemann*, à Leipzig, 1884 ; 3° *Le Guide à travers la collection*, publié par la direction, 6e édition, 1885.

qu'il donnât l'impression la plus favorable aux visiteurs : on a cherché à atteindre un certain idéal et à créer quelque chose de durable.

Le bâtiment a 69 mètres 1/2 de largeur et de profondeur; la façade du carré, qui longe la Zimmerstrasse, est tournée presque exactement au nord; c'est de ce côté que se trouvent les ateliers. La superficie est d'environ 4900 mètres carrés. La façade antérieure compte 7 fenêtres; la façade postérieure à droite et à gauche du ressaut, 3 fenêtres; les façades latérales ont 8 fenêtres. La hauteur de l'édifice jusqu'à l'arête supérieure de la corniche est de 26 mètres. Les fenêtres du rez-de-chaussée et du premier étage ont 17 mètres carrés de surface éclairante.

Dans le sous-sol, on a installé 7 salles qui servent de classes et d'ateliers pour le modelage, 3 salles pour la collection des moulages en plâtre, l'atelier pour le coulage des plâtres, le restaurant, des logements d'employés et des magasins.

Le noyau de l'édifice est une grande cour vitrée (*Lichthof*) qui a 30 mètres 10 de large, et 21 mètres 1/2 de profondeur (650 mètres carrés), et qui est divisée en deux étages. Une colonnade court tout autour et forme un passage de 4 mètres 25 de large. Les collections sont disposées dans les salles sur trois côtés (est, sud, ouest), tandis que le côté nord a été réservé aux ateliers et classes de jour. Le musée renferme également un amphithéâtre pour deux cents auditeurs.

On a voulu, dans la construction, unir, à une solidité monumentale, toutes les ressources que la technique moderne et l'art décoratif contemporain offrent à l'architecte. La forme du bâtiment se ressent d'une inspiration puisée dans les monuments grecs, tandis que la décoration intérieure porte l'empreinte de la Renaissance. Grès, granit, terre cuite, mosaïque, marbre et bronze ont été employés. On a eu en vue, ensemble avec l'élégance et la richesse, la sécurité la plus grande contre les chances d'incendie.

Deux statues colossales de Peter Vischer et de Hans Holbein, par Sussmann Hellborn, ornent l'escalier extérieur. Sur la façade, entre les fenêtres du second étage, on a placé des mosaïques sur fond d'or, représentant les principales époques de l'industrie humaine. Sous le toit vitré de la cour intérieure court une frise en bas-reliefs, sculptée par Geyer et Hundrieser, et peinte en tons clairs par Schaller. Un vélum avec des bords en couleur est suspendu au-dessous du toit, afin de tamiser la lumière. La décoration des salles destinées aux collections est des plus simples.

Les collections du musée des arts décoratifs de Berlin comptent aujourd'hui plus de 35 000 pièces [1]. Elles offrent certainement plus d'une lacune; elles ne sauraient prétendre à être complètes dans toutes les branches de l'art appliqué; elles n'en sont pas moins fort remarquables et appelées à rendre les plus grands services. Elles ont tout à la fois un caractère pratique en offrant une réunion de modèles pour l'art décoratif contemporain, en même temps qu'une portée particulière comme collection historique. Le musée de Berlin répond à un double objet; il doit instruire, stimuler l'artisan moderne, faire son éducation et lui fournir des éléments d'étude; mais il doit aussi conserver les produits de l'activité nationale dans le domaine de l'Art décoratif, préserver de la destruction et de la dispersion les œuvres du passé.

L'institution allemande se distingue des cabinets du siècle dernier, par le caractère scientifique et méthodique, dont elle est inspirée. Les conditions mêmes dans lesquelles elle est née, la modicité de ses ressources au début, ont obligé de déterminer strictement la sphère d'activité, de fixer les bornes dans lesquelles on aurait à se mouvoir pour organiser et développer les diverses branches. Comme je l'ai dit, des considérations financières ont empêché

1. Depuis la fondation, on a dépensé en achat, 370 000 francs environ (1884). Il faut y ajouter les collections royales incorporées, les dons et legs. L'ensemble a une valeur de quatre à cinq millions de francs.

de songer à l'acquisition de pièces de luxe, de pièces d'apparat; on a préféré poursuivre un autre idéal, celui de posséder des séries aussi complètes que possible. Un ensemble de circonstances ont favorisé le musée de Berlin et lui ont transmis de véritables richesses; le musée est devenu comme le centre autour duquel se sont groupés les trésors de

Crédence en bois de chêne, style gothique. (Collection du musée des Arts décoratifs de Berlin.)

l'État ou plutôt de la maison royale de Prusse. Il a pu acquérir des collections particulières fort importantes en même temps qu'il a hérité du *Cabinet artistique royal* (Kunstkammer).

Les débuts ont été modestes : en 1867, la collection comptait 32 pièces dont 25 avaient été données. Mais, cette même année, le gouvernement faisait acheter, à l'Exposition universelle de Paris, environ un millier d'objets, entre autres : la collection de verres, de cristaux et de

mosaïques de Salviati, plusieurs centaines d'échantillons de tissus indiens et égyptiens; il y affecta 56 250 francs. En 1868, lors de la liquidation de l'Exposition de Paris, le musée de Berlin reçut de nombreux cadeaux, notamment du vice-roi d'Égypte. Il accueillit d'anciens vitraux, qui avaient été déposés dans l'Académie d'architecture; la collection de dentelles de l'Académie industrielle; la collection de céramique de la manufacture royale de porcelaine. C'est avec cela et quelques pièces prêtées par le prince et la princesse de Prusse, qu'on ouvrit, en 1868, les deux premières salles. Ce fut une révélation pour le public berlinois : les émaux de Christofle et de Barbedienne avaient été ignorés jusque-là et stimulèrent des essais de fabrication analogues, de même que l'exposition des mosaïques de Salviati fut l'origine de l'emploi de ce mode de décoration à Berlin.

Les ressources du musée n'étaient pas considérables; on les consacrait à des acquisitions plus instructives que luxueuses, principalement des tissus, des broderies, de la poterie.

En 1869, le ministère du commerce acheta, moyennant 187 500 francs, la plus grande partie des collections du baron de *Minutoli*, de Liegnitz (céramique, verre et métal), environ 5000 pièces. Cette acquisition fut d'abord exposée séparément; elle ne fut incorporée au musée qu'après l'achat de la collection du musicien de la chambre, *Hanemann*, pour 50000 francs (poterie, faïence, porcelaine, étain), 936 pièces (1872). On se trouva en possession de près de 1960 duplicatas, qu'on put céder à des musées de province ou employer dans les expositions ambulantes. Les collections Minutoli et Hanemann ont permis au musée de Berlin d'être à peu près complet dans le domaine de la céramique allemande.

En 1873, le gouvernement dépense de nouveau plus de 80000 francs en achats à l'Exposition internationale de Vienne. La famine désolait la Perse à cette époque et avait fait affluer les produits de ce pays à l'Exposition, où on les offrait à bas prix. On put se rendre maître à très bon compte de nombreux échantillons de l'industrie orientale : tapis, ouvrages en bois et en métal, vases, carreaux. On y joignit des objets de l'Inde et du Japon, en même temps qu'on s'attacha à recueillir des produits de l'industrie domestique de l'Europe méridionale, de la Hongrie, de l'Italie, du Portugal, etc.

En 1874, le gouvernement acheta le trésor communal de la ville de Lunebourg, qu'il paya 825000 francs. Ce trésor comprend 36 pièces d'argenterie, confectionnées du milieu du xve à la fin du xvie siècle et qui donnent le tableau complet du développement de l'orfèvrerie allemande. Il porte témoignage du luxe qui régnait dans les hôtels de ville de province.

Nous arrivons à un événement qui a contribué, plus que tout autre, à la richesse du musée des arts décoratifs de Berlin. Il s'agit de l'annexion au musée des objets se rapportant à l'art décoratif et se trouvant dans le cabinet royal. Le cabinet royal (Kunstkammer) a réuni les œuvres d'art et les objets de curiosité qui, par voie d'achat ou de cadeau, sont venus en la possession des électeurs de Brandebourg, plus tard, des rois de Prusse. Le cabinet artistique est mentionné pour la première fois en 1603. C'est là qu'on a puisé lorsqu'il s'est agi de constituer les musées royaux en 1830. Le cabinet auquel on avait enlevé les tableaux, les sculptures, les antiquités, les médailles, continua à s'enrichir par des acquisitions méthodiques (collection Bartholdy, 1828; comte Ross, 1834; Nagler, 1835; Minutoli 1858), dans le sens des arts décoratifs, notamment des majoliques, des émaux, des meubles italiens. Une partie des pièces du cabinet royal furent exposées dans quelques salles du nouveau musée. La dernière grande acquisition du cabinet est celle des verres de Venise, de Guastalla, en 1872.

Faute de place, faute de budget régulier, la collection du cabinet ne pouvait rendre les grands services qu'on aurait pu en attendre, et, sur l'initiative du prince impérial d'Alle-

magne, on procéda à un partage du cabinet royal (arrêté royal de 1875). Chaque musée reçut sa part; le musée des Arts décoratifs obtint 6507 *objets*, dont 442 pièces sont du verre de Venise, 674 de la majolique, 700 du bois ou du cuir, 756 de l'ivoire, ambre, pierre, 86 des émaux du moyen âge, 154 des émaux de Limoges, 30 vitraux, etc. Le musée obtint par là quelques pièces hors ligne, ainsi qu'un grand nombre de coffrets italiens, le coffret à bijou poméranien.

Nous citerons parmi les acquisitions postérieures (1876) : collection d'objets du Japon, faite sur les ordres du ministère du commerce par le Dr Rein, et qui donne le tableau

Hanaps en argent, travail allemand des xve et xvie siècles. (Collection du musée des Arts décoratifs de Berlin.)

complet des procédés industriels japonais (18750 francs); meubles du moyen âge, collection Noest (1878); étoffes du moyen âge, de l'église Sainte-Marie, de Dantzig, de la collection Schnütgen, de Cologne (1876-1878); la grande collection japono-chinoise de M. de Brandt; collection de cuirs de Hollande et d'Allemagne du sculpteur Krauth (1880); de cuirs d'Italie (1882); de carreaux hispano-mauresques, persans; enfin, en 1885, sculptures sur bois italiennes, candélabres et cadres. Le budget annuel s'est élevé à 20 ou 25000 francs pour les achats; dans les circonstances extraordinaires, le gouvernement prussien a accordé des subsides importants.

Le musée s'est enrichi de dons de la famille impériale, du Dr Jagor, Hauschild, etc., de legs. Depuis 1883, les intérêts de la fondation municipale, en l'honneur de Frédéric-Guillaume, sont employés en achats pour le musée; avec cet argent, on a acquis, en 1884, les deux chambres, en style vieil allemand, des châteaux Hollrich et Haldenstein.

Dans la distribution des pièces composant les collections du musée, dans leur classification, on s'est laissé guider par l'idée de réunir ensemble tout ce qui procédait d'une

même technique; par exemple, on a placé dans les salles du rez-de-chaussée les objets dans la production desquels le secours du feu n'était pas nécessaire, tandis qu'au premier étage on a mis ceux qui nécessitaient le feu. Dans un même groupe, on s'est efforcé, autant que possible, de suivre l'ordre historique et chronologique, de réunir les pièces d'une même époque [1].

Les meubles et les travaux du bois, y compris l'ameublement, occupent dans la collection une place prédominante : les formes d'une époque déterminée, le style, trouvent là une expression caractéristique, en même temps que l'influence de l'architecture du temps y est incontestable. Pour ce motif, on a distribué les meubles par périodes de style, en plaçant dans les mêmes salles les tapisseries, les cuirs, les vitraux appartenant à la même période; des objets plus petits, d'une technique analogue, sont rangés dans des vitrines. La classification historique n'est pas absolument rigoureuse, notamment pour des objets appartenant à des moments de transition.

A. Raffalowich.

(*A suivre.*)

1. M. Marius Vachon, dans son rapport au sous-secrétaire d'État des Beaux-Arts s'exprime ainsi : L'installation nouvelle présentera un système de classification assez hybride. Les objets précieux seront placés dans des salles speciales où ils formeront une suite chronologique; les autres seront classés tantôt par séries historiques et chronologiques, tantôt par categories d'objets; en un mot, aucune méthode scientifique ne sera rigoureusement et exclusivement suivie. On avait songé un instant à constituer, comme à Munich, des ensembles chronologiques; mais, en considération de la dimension des salles, on y a renoncé.

CHRONIQUE
DE L'ENSEIGNEMENT DES ARTS APPLIQUÉS A L'INDUSTRIE

Un rapport sur l'enseignement du dessin aux États-Unis.

La grande importance que prend, en Amérique, dans le programme de l'instruction publique, l'enseignement artistique, a déterminé le Sénat des États-Unis à réclamer du département de l'Intérieur un ensemble complet d'informations sur le développement des classes de dessin dans les écoles du pays, principalement en ce qui concerne l'utilité pratique de cette branche d'enseignement pour les progrès de l'art industriel. Le rapport de la commission nommée à cet effet a été confié à M. Edward Clarke. La première partie de ce document vient d'être distribuée aux sénateurs américains. M. Clarke s'appuie sur le principe aujourd'hui généralement reconnu que, dans toutes les écoles publiques, les éléments du dessin industriel doivent constituer une partie essentielle de tout programme d'éducation. Il recommande à cet égard le systéme, très connu en Europe, et introduit aux États-Unis dès 1840 par Rembrandt Peale, qui consiste à exercer l'élève à saisir les faits géométriques, tels que la direction des lignes, la proportion des mesures, la profondeur relative des couleurs, et à procéder de ce point de départ rationnel pour développer le sens artistique ou mécanique. La premiére partie du rapport de M. Clarke abonde en renseignements sur les divers essais qui ont été faits et se poursuivent encore en vue de populariser et de systématiser l'enseignement du dessin. Les chapitres les plus intéressants sont peut-être ceux qui ont trait aux résultats obtenus dans l'État de Massachusetts. L'auteur du rapport consacre 250 pages à l'histoire du mouvement qui s'est fait dans ce sens depuis 1859 jusqu'à nos jours, et il est d'avis que la méthode adoptée dans cet État peut servir d'exemple avantageux à d'autres. Le systéme pratiqué dans le Massachusetts comprend : l'école normale des beaux-arts ou l'élève reçoit des leçons publiques sur toutes les matières qui intéressent son éducation spéciale, les cours libres du soir, ou l'on enseigne, en seconde année, le dessin à main levée, le dessin de machines, les notions de construction, etc. En premiére année des cours du soir, ainsi que dans toutes les écoles primaires, on donne également des leçons élémentaires de dessin. L'ensemble de cet enseignement ne laisse rien à désirer sous le rapport de la méthode, et le commissaire français aux États-Unis, M. Félix Régamey, en loue hautement les résultats. Dans d'autres États, comme le Maine et New-York, le dessin fait partie du programme officiel des examens, quoiqu'il n'y ait pas d'école normale. A Cincinnati, le dessin est une branche d'étude obligatoire dans toutes les classes. A Cleveland on enseigne dans toutes les écoles de la ville le dessin d'après les solides. A Colomb on accorde une attention sérieuse au dessin, et les instituteurs ont organisé des conférences mensuelles où ils se perfectionnent dans cette partie. A Washington, le dessin est si généralement apprécié qu'on y a déjà établi des cours d'application du dessin aux arts industriels, de manière à permettre aux élèves vétérans d'entrer sans transition ni apprentissage de l'école dans l'atelier. A New-Haven, on signale de nombreux résultats pratiques. A Iowo, on réclame une loi

rendant l'enseignement du dessin obligatoire dans tout l'État. A Milwankee, à Saint-Louis, à New-Bedford, à Salem, à Quincy, à Worcester, à Philadelphie, à Providence, le mouvement s'accentue également dans des conditions très satisfaisantes. Le rapport de M. Clarke donne en appendice des tableaux statistiques de trente-sept établissements ou l'on enseigne le dessin, et d'une trentaine de musées d'école. Le volume contient aussi les programmes d'enseignement dans les écoles des États et des villes, des documents relatifs à la section de l'art industriel faisant partie de l'exposition centrale, un rapport sur les objets envoyés à cette exposition par l'école de sculpture et de découpage de Cincinnati, enfin un rapport sur les encouragements accordés par le gouvernement anglais aux écoles des beaux-arts dans la Grande-Bretagne. Le rapport de M. Clarke conclut en insistant sur la nécessité urgente de faire rentrer le dessin, sans aucune exception, dans le programme de toutes les classes élémentaires, primaires et secondaires.

∴

L'administration du musée des Arts industriels de Brême se propose de publier, à dater du commencement de janvier 1887, un bulletin mensuel qui aura principalement pour objet de fournir d'une manière suivie les renseignements sur la situation et le progrès du musée des Arts décoratifs et industriels de cette ville.

∴

Expositions.

On annonce pour l'année prochaine, à Vienne, une exposition internationale des Arts graphiques sous les auspices de la Société viennoise de reproduction artistique et avec le concours du gouvernement impérial austro-hongrois. Des invitations ont été adressées à tous les graveurs, lithographes, etc., de tous les pays, pour solliciter leur collaboration à cette exhibition, qui sera la première de ce genre à Vienne. On compte sur un nombre considérable d'adhésions. L'ouverture de l'exposition aura lieu à la fin de février ou au commencement de mars 1887.

∴

Les vieux Sèvres de la collection Dudley.

Les prix atteints récemment à la vente de la fameuse collection de vieux Sèvres et de Chelsea ayant appartenu à lord Dudley semblent prouver que l'on était arrivé aux extrêmes limites de la surenchère, il y a dix ans, lorsque le feu comte paya, à la vente Goding, 6500 guinées pour une paire de vases de Sèvres, et 10000 guinées pour quatre pièces de Chelsea. Ces objets, qui ne sont ignorés d'aucun connaisseur, ont été adjugés tous six ensemble pour les 6500 guinées qu'avaient coûtées les deux vases seuls. On dit, il est vrai, qu'ils ont été rachetés par les vendeurs, peu satisfaits de cette dépréciation énorme. Outre les quatre pièces de Chelsea, on a offert en vente deux vases avec leurs couvercles, mesurant vingt-quatre pouces anglais de haut. Ce sont les plus beaux spécimens connus de ce genre de céramique. Le fond est bleu foncé; les sujets, d'après Boucher, en plusieurs couleurs avec de riches dorures, sont exécutés avec une maestria superbe. Un des vases, celui qu'on désigne généralement sous le nom de *Joueur de Cornemuse*, a été offert par les propriétaires de la manufacture de Chelsea à l'hospice des Enfants trouvés lors de sa fondation. Il resta dans cet établissement jusqu'en 1868, époque où lord Dudley l'acquit avec beaucoup de difficulté pour sa collection. La même année, il trouva celui qui faisait la paire avec le premier à l'exposition de Leeds, où l'avait envoyé le comte de Chesterfield. Lord Dudley acheta ce second vase pour une somme exorbitante. Personne n'ayant offert plus de 2000 guinées pour les deux vases dont il s'agit, on les a retirés. La paire de vases de Sèvres mentionnés plus haut, et formant, avec leurs couvercles et supports, des jardinières, ont environ 11 pouces 1/2 anglais de hauteur. Ils sont, d'après le catalogue, « d'une forme très rare et très belle, ornés de sujets peints représentant en médaillons des fleurs et des figures chinoises ». Un service de table en Sèvres blanc et vert pomme, avec riches dorures et bouquet de fleurs en médaillon, a été vendu en divers lots qui ont rapporté au total 3437 livres 11 shillings.

Ce service provenait de l'ancienne collection Torlonia. Lord Dudley l'avait vu à

Rome, chez M. Alexandre Barker, un des grands bottiers de Londres, qui était devenu l'un des meilleurs connaisseurs en céramique de toute l'Europe. Lord Dudley avait trouvé ce service sur la table de M. Barker, qui s'en servait à déjeuner comme de porcelaine ordinaire. Une tasse avec sa soucoupe en vieux Sèvres, turquoise bleue avec médaillon en camée et portraits antiques sur fond de jaspe, a été achetée à la vente Dudley par M. Edward Joseph, pour 125 livres. Cette tasse et soucoupe avaient fait partie d'un service fait à Sèvres en 1778 pour la tsarine Catherine II, qui l'avait payé plus de 325 000 francs. Ce service ne devait pas rester longtemps intact. La chambre où il se trouvait, à Saint-Pétersbourg, prit feu, et l'on dit à l'impératrice que le service avait péri dans les flammes. Il semble avéré aujourd'hui que ce furent les domestiques de la tsarine qui mirent le feu à l'appartement pour pouvoir s'emparer plus facilement du trésor sans éveiller les soupçons. Le service fut expédié en Angleterre, où il fut vendu pièce à pièce. Longtemps après, le tsar Nicolas parvint à en retrouver presque toutes les pièces, mais quelques-unes, comme la tasse et la soucoupe, achetées par M. Joseph, restèrent aux mains des collectionneurs. Les amateurs s'étaient donné rendez-vous à la vente Dudley ; aussi quelques lots ont été vivement disputés. La remarquable garniture de trois jardinières éventail de vieux Sèvres vert, avec oiseaux exotiques peints d'une manière ravissante en grand médaillon par Alonde, avait été payée autrefois, à la vente de lord Othon Fitzgeval, 2000 guinées par lord Dudley. Elle a été finalement adjugée à M. Joseph pour 1650 guinées. Une garniture de cheminée, composée de deux vases de tulipes de treize pouces de haut avec pièce du milieu de 17 pouces 1/2 de haut et représentant le vaisseau qui figure dans les armes de Paris, est restée en dernière surenchère, à M. Boove, pour 2800 livres.

***

Nous nous proposons de consacrer dans notre prochain numéro un compte rendu détaillé du *Congrès international de l'enseignement technique* qui s'est tenu à Bordeaux à la fin du mois de septembre.

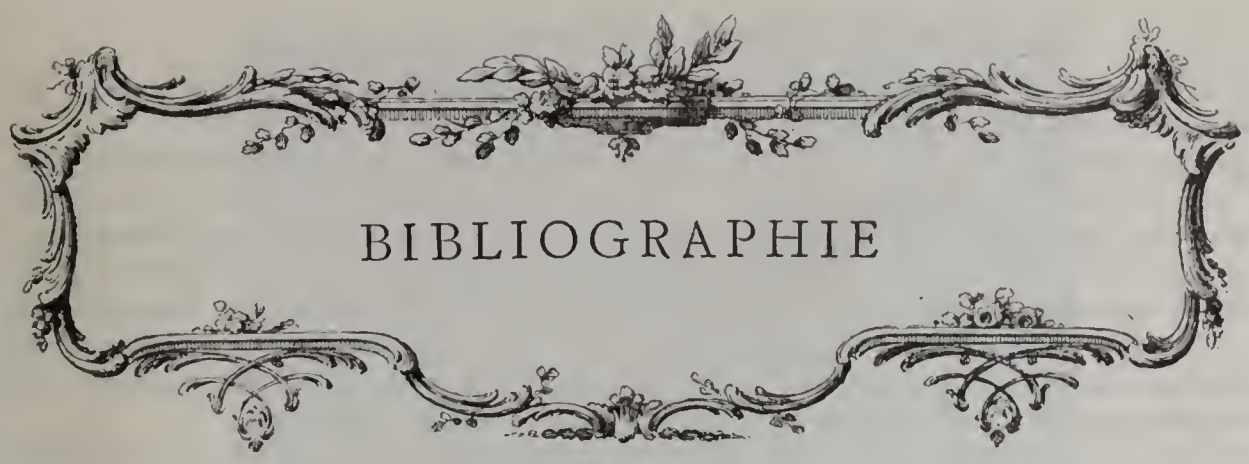
Nous parlerons également de la cérémonie d'inauguration de l'école professionnelle de Voiron, présidée par M. le ministre de l'instruction publique le 4 octobre.

CÉRAMIQUE ITALIENNE (XVIe SIÈCLE)

CH. DELAGRAVE, ÉDITEUR, PARIS. PHOTOTYPIE J. ROYER, NANCY.

GRAND PLAT EN FAIENCE D'URBINO (XVIe SIÈCLE)

(Collection de M. le Baron Franck SELLIÈRES)



Francfort et ses constructions (*Frankfurt und seine Bauten*), publié par la Société des architectes et ingénieurs, 1886. 1 volume in-8, 628 pages avec 8 grandes illustrations et plans hors texte.

Les ingénieurs et les architectes d'Allemagne et d'Autriche ont la coutume de se réunir tous les ans, en été, et de tenir une sorte de congrès, où les conférences et les excursions techniques se mêlent à des banquets et à des parties de plaisirs. Le congrès annuel est ambulant; il va de ville en ville. La Société des ingénieurs et des architectes de la localité profite souvent de l'occasion, afin de publier un volume descriptif de la ville, au point de vue architectural, décoratif, technique, industriel. C'est une sorte de guide fait par les hommes les plus compétents de l'endroit et qui a une valeur durable. *Stuttgart et ses constructions* a été publié en 1884; c'est un excellent volume, qui reste cependant bien en arrière de *Francfort-sur-le-Mein* publié au mois d'août. M. J.-J. Weiss a fait beaucoup par ses articles du *Journal des Débats* et son dernier volume, *Au pays du Rhin*, pour attirer l'attention du public français sur la ville de Francfort, ses quartiers nouveaux, son Opéra, si admirablement machiné et si confortable. Le volume des ingénieurs et architectes est une sorte de complément illustré de la description de M. Weiss.

Francfort, avec ses 160 000 habitants, est la ville la plus opulente de l'Allemagne. Elle a perdu de son prestige politique depuis son annexion à la Prusse et de son importance comme place de bourse, depuis que la vie commerciale et financière se concentre de plus en plus à Berlin, au détriment du reste de l'Empire. Mais Francfort conserve une place à part grâce aux capitaux puissants qui y sont accumulés.

Les Francfortois s'efforcent de maintenir et de développer la prospérité de leur ville, de relever leur commerce, de profiter en un mot des ressources de leur situation géographique et de leurs richesses. La chambre de commerce y est fort active; elle vient de créer un musée commercial; on a fondé un comptoir d'exportation sur le modèle de celui de Stuttgart. La municipalité consacre plus de 6 millions de francs à la construction d'un port et de magasins généraux, munis de tout l'outillage perfectionné; on a canalisé le Mein de façon à permettre aux navires de remonter jusqu'à Francfort, sans devoir alléger une partie du chargement à Mayence, comme par le passé. On achève une gare monumentale, qui va coûter 37 millions de francs et qui a la prétention d'être la plus belle et la plus vaste de l'Europe. Francfort jouit du régime de tout à l'égout; la canalisation souterraine y est admirablement agencée; elle est l'œuvre de l'ingénieur anglais Lindley. Grâce à elle, l'état sanitaire de Francfort est excellent. Les maladies épidémiques, la fièvre typhoïde, ont perdu du terrain et vont en diminuant. Les habitudes de luxe et de confort des habitants ont permis aux architectes de construire dans les quartiers neufs toute une série de villas élégantes, très bien disposées pour l'existence intérieure; il y aurait peut-être des réserves à faire sur le style de quelques-unes.

Les lecteurs du volume, publié par la Société des architectes et des ingénieurs de Francfort, trouveront tous les renseignements et toutes les explications imaginables. Je recommande *la partie historique de l'architecture*, due à l'architecte Lindheimer, *les maisons d'habitation*, par M. von Hoven, *la canalisation*

souterraine, l'approvisionnement d'eau, par M. Lindley, *l'industrie à Francfort*, par l'ingénieur Askenasy.

M. le professeur Luthmer a consacré une vingtaine de pages au développement des arts décoratifs. M. Luthmer est directeur de l'École des arts décoratifs, en même temps qu'il se signale par une activité extraordinaire comme écrivain. Il a publié toute une série d'albums avec texte et planches sur l'ameublement et l'ébénisterie. C'est lui qui a édité les deux splendides volumes qui contiennent la reproduction photographique du Trésor de M. le baron de Rothschild (pièces d'orfèvrerie, d'argenterie, joyaux).

M. Luthmer fait l'histoire de l'art décoratif à Francfort depuis les origines et il a soin d'animer son résumé par des illustrations, reproduisant des spécimens d'orfèvrerie, de serrurerie, de bronze, etc. Il donne ensuite des détails sur la situation présente, sur les artistes et les artisans qui trouvent une occupation dans les arts décoratifs.

On peut consulter le volume *Frankfurt una seine Bruten* à la bibliothèque de l'Union des Arts décoratifs. A. R.

Mélanges d'art et d'archéologie.

Le Trésor de Trèves, par MM. Léon Palustre et X. Barbier de Montault. (Petit in-folio illustré de 30 planches en héliogravure. A. Picard, Paris.)

Les trésors des églises étaient les musées du moyen âge, et c'est dans ce qu'ils ont conservé ou laissé parvenir jusqu'à nous que nous trouvons les meilleurs enseignements sur les arts décoratifs dans le passé. Aussi une publication comme celle par laquelle M. Léon Palustre inaugure la série des *Mélanges d'art et d'archéologie* qu'il se propose de publier, ne peut-elle être que favorablement accueillie par les lecteurs de la *Revue des Arts décoratifs*.

Le trésor de Trèves, un des plus importants, plutôt par la qualité des pièces que par leur nombre, peut en apprendre beaucoup à tous ceux qui ont à façonner l'ivoire, le bronze ainsi que les métaux précieux, et à les décorer par l'émail ou les pierres. Sans tenter de commettre un plagiat archéologique, nos industriels apprendront comment l'ivoire peut se combiner avec l'émail, le filigrane et les pierreries, en étudiant la couverture d'un évangéliaire du xiiie siècle, et les ivoiriers pourront se renseigner sur la façon dont leurs prédécesseurs du ve au xiiie siècle savaient attaquer la dent d'éléphant avec un outil incisif et ferme.

Les joailliers verront quel parti ils peuvent tirer de l'alliance de l'or découpé, des tables de grenat, des émaux translucides et des perles pour fabriquer des bijoux originaux, en analysant le magnifique autel portatif du xe siècle que le xie siècle a transformé en reliquaire. Les orfèvres et les bronziers pourront apprendre devant l'encensoir de Trèves, depuis longtemps célèbre dans le monde des archéologues, que les époques les plus barbares, comme le xie siècle, avaient conservé la tradition de l'union intime de la forme et de l'emploi des choses, qualité qui alla se développant à mesure qu'on avança dans le moyen âge plus civilisé. Tel est celui auquel est dû le tableau de la vraie croix, dont le repoussé, l'émail champlevé, le filigrane et les pierres, la gravure même sur son revers, font une des plus belles œuvres du milieu du xiiie siècle.

N'ayant à nous occuper ici que des leçons que l'art moderne peut recevoir des pièces diverses conservées dans le trésor de Trèves, nous passons sous silence le texte, où M. l'abbé X. Barbier de Montault a noyé beaucoup de science dans beaucoup trop de symbolisme. A. D.

Le rédacteur en chef, gérant : Victor Champier.

COULOMMIERS. — IMPRIMERIE P. BRODARD ET GALLOIS.

Fig. 46. — Rosace sculptée de l'abbaye de Moissac.

CONFÉRENCE SUR

L'HISTOIRE DE L'ART ET DE L'ORNEMENT

Par M. Edmond GUILLAUME

(*Suite* [1])

BAS-EMPIRE, STYLE LATIN, STYLE BYZANTIN ET STYLE ARABE

Au IVe siècle après J.-C., l'architecture romaine était, à son tour, en décadence. Les constructions chrétiennes que l'on fit à partir de cette époque montrent jusqu'à quel point le goût des artistes avait dégénéré. Les excellents principes qui avaient fait la gloire des Écoles de Grèce et de Rome étaient oubliés et méconnus. Tout était riche et rien n'était vraiment beau. On arrachait les matériaux des édifices anciens et on les assemblait avec incohérence.

Cependant l'art antique ne meurt pas à la chute de l'empire d'Occident. Il se perpétue; on l'imite en Orient comme en Occident, et jusque dans le moyen âge on peut signaler des réminiscences antiques.

En peu de temps, le christianisme avait pris un grand développement. Il y avait à Rome un genre de construction dont la forme et la disposition, favorables aux grandes assemblées, pouvaient convenir aux cérémonies du nouveau culte, et qui, par leur destination primitive, n'avaient rien d'hostile aux idées nouvelles. Nous voulons parler des *basiliques*. Il ne nous reste aujourd'hui que des vestiges de ces monuments romains, à Pompéi, à Otricoli et aussi à Rome, ceux de la vaste et riche basilique ulpienne, dans le forum de Trajan. Le type général se composait d'un vestibule, d'une large nef principale, de deux ou quatre nefs latérales ou bas côtés, d'un transsept ou nef transversale et d'une abside où siégeaient les magistrats. Dès que Constantin eut assuré la situation nouvelle du christianisme, plusieurs des nombreuses basiliques de Rome devinrent des temples chrétiens, et on construisit des

1. Voir la *Revue des arts décoratifs*, VIIe année, p. 11 et 33.

églises sur le plan et à l'imitation des basiliques. Il reste encore à Rome plusieurs de ces églises qui, plus ou moins modifiées, datent du IVe siècle, du siècle de Constantin. Ce sont les basiliques de Saint-Jean de Latran, de Sainte-Marie-Majeure, de Sainte-Croix de Jérusalem, de Saint-Clément et, hors les murs de Rome, Saint-Paul, Saint-Laurent, Saint-Sébastien et Sainte-Agnès.

La basilique chrétienne se composait, en général, d'un *atrium*, entouré de portiques, d'un vestibule ou *narthex*, communiquant avec l'église, que des colonnades divisaient en plusieurs nefs; venait ensuite le *transsept* ou nef transversale, et, enfin, derrière l'autel, l'*abside*, où se trouvait le siège, la *cathedra* de l'officiant. Au-dessus des bas côtés régnait

Fig. 40. — Chapiteau du tombeau de Charlemagne à Aix-la-Chapelle.

parfois une galerie haute, réservée aux femmes, et qu'on appelait *triforium*. L'église était recouverte d'un plafond en bois, ou d'une charpente apparente. Tout près était généralement placé le baptistère, édifice de forme circulaire ou polygonale. Tel est le type, modifié de siècle en siècle, dont on retrouve encore les traces jusque dans nos églises modernes.

L'empereur Constantin transféra, en 328, le siège de l'empire à Byzance et lui donna son nom : Constantinople. Il l'enrichit de nombreux édifices, pendant que l'empire d'Occident devenait la proie des barbares. Ses successeurs, Théodose surtout, l'imitèrent, mais l'époque de Justinien, le VIe siècle, est l'époque la plus brillante de l'architecture néo-grecque ou byzantine, produit de l'art dégénéré des Grecs, combiné avec celui des Orientaux. C'est Justinien qui fit construire Sainte-Sophie, le plus beau type de cette architecture byzantine. Il en chargea deux architectes ioniens, Anthémius de Tralles et Isidore de Milet. Ce qui distingue Sainte-Sophie, c'est la coupole portée sur quatre piliers formant un plan carré, à l'aide de pendentifs qui raccordent ce plan carré à la base circulaire de la

coupole. La coupole existait à Rome, au Panthéon, dont nous avons déjà parlé, mais elle y porte sur un mur circulaire. Le plan carré sous une coupole existait en Orient, mais les architectes de Sainte-Sophie ont su donner à cette coupole un développement de 31 mètres de diamètre, et un caractère tout nouveau.

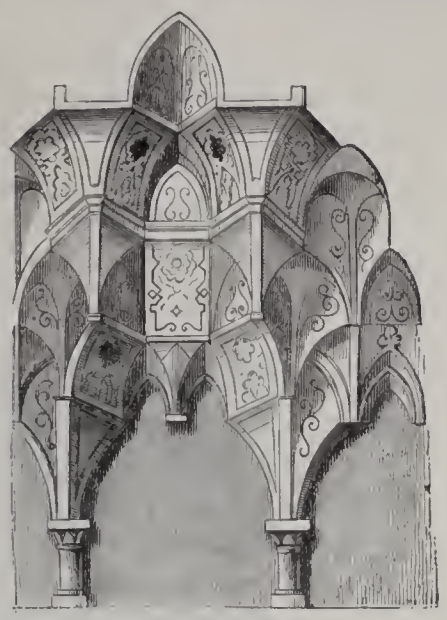


Fig. 41. — Stalactites arabes.

Les colonnes de Sainte-Sophie sont empruntées à toutes les grandes villes du monde grec; les murs sont revêtus de marbres, et des mosaïques recouvrent les voûtes. Sur un fond d'or et de bleu foncé se détachaient des compositions sacrées et de grandes figures d'anges et de saints. La plupart ont été ruinées ou couvertes de badigeon par les Turcs, qui ont transformé l'église en mosquée.

Ravenne, devenue la capitale byzantine de l'Italie et le séjour de l'exarque ou gouverneur pour les empereurs d'Orient, vit construire, sous Justinien, l'église de Saint-Vital, sur un plan octogone. Ici la base circulaire de la coupole est rattachée au plan octogone par huit pendentifs. Le système de

Fig. 42. — Vase arabe en bronze.

Fig. 43. — Lampe de mosquee en verre émaillé.

décoration est le même. Parmi les mosaïques du chœur, il en est deux qui représentent Justinien et Théodora, entourés de personnages de leur cour et offrant des présents à l'église.

L'art byzantin a exercé une puissante influence sur la construction d'un grand nombre de monuments élevés en Orient et en Occident. En Italie, après Ravenne, Saint-Marc de Venise, commencé au xe siècle, est une église entièrement néo-grecque par la construction

et par la décoration; en Sicile, au XIIe siècle, ce sont des Byzantins qui décorent la chapelle Palatine de Palerme, le dôme de Céfalic, l'église de Monreale, etc.

En France, le système des coupoles byzantines se propage du XIe au XIIe siècle dans le Périgord, l'Angoumois, la Saintonge, etc. Saint-Front de Périgueux en est le type le plus célèbre.

Pendant cette période, on renonça presque complètement aux ordres antiques. Le chapiteau des colonnes, de circulaire qu'il était, devint cubique et fut surmonté d'un énorme tailloir (fig. 40). La feuille d'acanthe, parfois vivement découpée et saillante, est remplacée souvent par d'autres feuillages variés, aigus, souvent enlacés. Les faces des moulures sont

Fig. 44. — Arles. Cloître de Saint-Trophime. (VIIe siècle.)

rehaussées aussi de feuillages sculptés dans le même goût, de méandres et de losanges, d'entrelacs et de diverses combinaisons de lignes qui semblent empruntées, les unes aux plus anciens monuments helléniques, les autres aux tapis persans.

Les églises construites en France, du Ve jusqu'au XIe siècle, avant que le goût byzantin se fût introduit en Occident, sont considérées comme étant imitées des basiliques romaines; elles sont exécutées suivant les traditions, plus ou moins bien conservées, de la pratique romaine. On a appelé *latin* le style d'architecture qui a régné pendant cette période. Les monuments encore existants sont rares. On ne peut guère citer que les cryptes de Lyon, d'Agen, de Montmajour, l'église Saint-Jean à Poitiers, du VIe siècle, et le portail de Notre-Dame des Doms à Avignon, du commencement du XIe.

Les édifices chrétiens, construits dans le midi de la France jusqu'au XIe siècle, ont généralement conservé une physionomie antique qu'on peut attribuer à la présence des nombreux monuments romains qui ont subsisté dans la contrée.

Le *style arabe* est une transformation du style byzantin. Lorsque les Arabes, par de rapides conquêtes, eurent étendu leur domination de l'Espagne à l'Inde et développé en face de la société chrétienne une vaste société nouvelle, partout, dans les grandes villes de leur empire, à Cordoue, à Kairouan, à Palerme, au Caire, à Bagdad, fleurit une civilisation brillante. Ce fut aux Byzantins et aux Persans qu'ils demandèrent tout d'abord des

artistes pour construire et pour décorer leurs édifices; le fait est rapporté par les plus anciens historiens arabes, pour les mosquées de Médine et de Cordoue au VIIIe siècle, pour le palais de Zahra, au Xe siècle. D'un bout à l'autre du monde musulman, se propagent la coupole sur plan carré, la colonne surmontée du chapiteau cubique et l'arcade; mais, sur ces données fondamentales, l'imagination arabe brode mille motifs nouveaux qui en modifient l'aspect, sinon la structure. La courbe régulière de l'arc plein cintre est outrepassée et prend la forme d'un fer à cheval, ou bien elle est remplacée par l'arc aigu ou l'ogive; les pendentifs de la coupole paraissent trop froids : on les taille; on les refouille en petites coupoles pendantes qu'on a appelées *stalactites* (fig. 41), et toutes les surfaces sont recouvertes d'ornementations riches et capricieuses.

Fig. 45. — Abbaye de Moissac.

Les principaux monuments de l'art arabe sont : en Égypte, au Caire, les mosquées d'Amrou (VIIe siècle), d'Eu-Touloun (IXe siècle), d'El-Azhar (Xe siècle), de Barkouk (XIIe siècle), d'Hassan (XIVe siècle), de Monyod, de Kaït-Bey (XVe siècle). En Espagne, ce sont la mosquée de Cordoue (XIIIe siècle), la tour de la Giralda à Séville (XIIe siècle) et l'Alhambra de Grenade (XIIIe et XIVe siècles); en Sicile, les palais de la Zisa et de la Cuba (XIIe siècle); en Palestine, la mosquée d'Omar, à Jérusalem, sur l'emplacement du temple de Salomon, et enfin en Perse et dans l'Inde des palais et des mosquées depuis le XIIe siècle jusqu'aux XVIe et XVIIe. Les arts industriels furent cultivés avec éclat par les Arabes : dans le travail des métaux, de la terre ou du verre, ils ont montré une extraordinaire habileté et une admirable entente de la décoration (fig. 42 et 43).

MOYEN ÂGE

Style roman. — Style ogival.

En France, au commencement du XIe siècle, après les invasions des Normands et les terreurs de l'an 1000, une vie nouvelle semble circuler; grâce à la trêve de Dieu, l'état de la société s'améliore, les arts se relèvent et renaissent, d'abord sous l'influence monastique.

Une architecture qu'on a appelée *romano-byzantine*, parce qu'elle paraît formée surtout

de la fusion de vieilles traditions romaines et d'éléments byzantins, qu'on a nommée ensuite plus simplement *architecture romane*, commence à se montrer à Arles, à l'abbaye de Saint-Trophime (fig. 44), à l'abbaye de Moissac (Tarn-et-Garonne) (fig. 45 et 46), etc. Elle se modifie dans les provinces situées plus au Nord, sous l'influence des éléments byzantins dont les traces étaient restées sur les bords du Rhin depuis l'époque de Charlemagne. Ces deux influences se trouvent rapprochées dans le portail septentrional de l'abbaye de Saint-Denis. Un des pieds-droits (fig. 47) semble inspiré des rinceaux d'une belle frise romaine; l'autre (fig. 48) est presque du pur byzantin.

Fig. 47. — Abbaye de Saint-Denis.

Fig. 48. — Abbaye de Saint-Denis.

La forme typique du style roman, c'est l'arcade plein cintre. Les chapiteaux sont variés à l'infini et vont depuis la forme cubique ou de cône tronqué et renversé jusqu'à la corbeille des chapiteaux imités de l'antique, surtout dans le Midi.

Outre les méandres, les damiers, les oves, les perles, les billettes prismatiques ou cylindriques, on observe, principalement dans les édifices du Midi, des rinceaux, des enroulements, des feuillages enlacés, des palmettes et des rais-de-cœur, souvenirs directs des édifices romains.

L'église de Saint-Germain des Prés et l'abside de Saint-Martin des Champs à Paris; les abbayes des Hommes et des Dames à Caen, Notre-Dame de Poitiers; les églises d'Issoire, du Puy, de Clermont en Auvergne, de Saint-Remy à Reims; l'abbaye de Moissac près de Cahors, et la plupart des églises d'Alsace, sont les plus beaux exemples qu'on puisse citer de l'architecture romane, qui, rationnelle dans sa composition, noble et sévère dans son ensemble, est peut-être le type le plus vrai de l'art chrétien.

Le plan des églises d'Occident, sauf dans les églises à coupoles analogues à Saint-Front de Périgueux, conserva la disposition primitive, c'est-à-dire la forme allongée et les gale-

ries intérieures des premières basiliques; la modification la plus importante, au XIe siècle, fut le prolongement des nefs latérales autour du chœur. Les fidèles pouvaient ainsi circuler dans le temple sans troubler les cérémonies du maître-autel, et ils avaient un accès facile aux chapelles qui furent ajoutées autour de l'abside. En même temps les bras du transsept firent saillie à l'extérieur, et l'ensemble du plan prit la forme d'une croix latine. Dans les églises importantes, un *triforium* ou galerie règne au-dessus des bas côtés, et ouvre sur

Fig. 49. — Cathédrale de Laon. Chapiteau de la galerie du transsept méridional.

la nef par deux ou trois arcades pour chaque travée. Sous le sanctuaire s'étend la *crypte*, véritable église souterraine; enfin, sur l'édifice, se sont dressés les clochers.

Une autre modification importante, c'est l'abandon des combles et des plafonds en bois, si exposés aux incendies; au XIe siècle, on y substitue peu à peu la voûte dans les différentes parties de l'édifice et ce fut là le point de départ de toutes les transformations architecturales, d'abord du style roman et plus tard du style gothique. La poussée des voûtes oblige à diminuer la largeur des nefs, à augmenter l'épaisseur des murs, puis, quand vient la voûte d'arête, la nécessité des contreforts se fait sentir. La construction de l'édifice en est transformée et, avec la construction, la physionomie de l'édifice.

Au XIIe siècle, commence la transition qui doit nous conduire à l'architecture dite

gothique, où peu à peu l'ogive succède au plein cintre et où la décoration architecturale se transforme complètement. La vigoureuse impulsion qu'avaient reçue les lettres et les arts au XIe siècle ne fait que s'accroître aux XIIe et XIIIe siècles. Les croisades, les progrès du pouvoir royal, qui assurent l'ordre et la prospérité, contribuent puissamment à la transformation du style.

Dans l'ornementation, on remarque l'élégance, la délicatesse, la correction et la variété du dessin (fig. 49 et 50). Les colonnes, les pilastres et les pieds-droits sculptés sont fréquemment substitués aux supports lisses pour la décoration des portails. Les colonnes sont, en général, plus sveltes, plus légères que pendant la première période de l'architecture romane; les bases et les archivoltes sont rehaussées de rinceaux, de perles, d'imbrications, d'oves;

Fig. 50. — Rosace de la cathédrale de Seez.

on voit des griffes aux angles des plinthes; les chapiteaux se couvrent de feuillages et de figures de toutes sortes d'animaux, réels ou imaginaires.

En même temps la condition des artistes change. Ils étaient jusque-là, en grande partie, clercs ou moines; peu à peu ce sont des laïques qui apparaissent, se groupent en corporations, ont leurs règlements et leur administration.

Vers le milieu du XIIe siècle, quand la forme ogivale prend faveur, le style roman reste à peu près ce qu'il était précédemment. Il existe des églises tout à fait romanes par leur plan, par leur décoration, par la forme de leurs piliers et dont toutes les ouvertures sont ogivales; le plus grand nombre présente des cintres et des ogives tout à la fois; souvent même les cintres sont superposés aux ogives. Ce sont là les édifices du *style de transition*.

L'invention de la voûte en arcs d'ogive et son application aux voûtes des grands édifices religieux, marquent, pour ainsi dire, une époque nouvelle dans l'histoire de l'architecture : c'est grâce à cette sorte de voûtes que les artistes du XIIIe siècle ont pu bâtir toutes nos immenses cathédrales gothiques. Le signe caractéristique du *style dit gothique*, ou plutôt *ogival*, c'est l'ogive substituée au plein cintre que les artistes romans avaient emprunté aux Romains. Au XIIIe siècle, l'art nouveau atteint son apogée; de cette époque datent les plus belles cathédrales : celles de Paris (commencée à la fin du XIIe siècle), d'Amiens, de Reims

(sauf la façade, qui est postérieure), de Chartres, de Laon. De la France centrale, l'architecture gothique se répand dans les autres provinces et chez les peuples voisins, où nos artistes vont la porter.

On a divisé l'art ogival en trois époques, qui correspondent à peu près aux XIIIe, XIVe et XVe siècles. Ce sont : 1° le *style ogival primaire*, ou de l'ogive à lancette, à cause de la

Fig. 51. — XIIe siècle. Chapiteau de N.-D. de Paris.

Fig. 52. — XIIIe siècle. Chapiteau de N.-D. de Paris.

forme aiguë de cette ogive dont les centres sont extérieurs; c'est l'ogive de la fin du XIIe et de tout le XIIIe siècle; 2° *le style ogival secondaire ou rayonnant*, pendant lequel l'ogive est équilatérale ou à tiers-point, parce que les centres sont à la naissance des arcs, lesquels sont décrits avec un rayon égal à l'ouverture; 3° le *style ogival tertiaire*, *fleuri ou flamboyant*, pendant lequel l'ogive est plutôt surbaissée, parce que les centres sont intérieurs

et les arcs d'un rayon plus court que l'ouverture. Cette ogive est particulièrement en usage au xve siècle.

Le plan d'église adopté au xie siècle et que nous avons précédemment décrit, prit un développement plus complet encore au xiiie siècle. Dans quelques cathédrales, les nefs des bas côtés se doublèrent, tant autour du chœur qu'auprès de la nef principale, comme à Notre-Dame de Paris. La nécessité d'agrandir le chœur pour les cérémonies permit d'augmenter le nombre des chapelles secondaires groupées autour de l'abside; elles eurent une forme carrée qu'elles n'avaient point avant cette époque; elles furent même continuées dans toute l'étendue des nefs latérales, depuis les transsepts jusqu'aux façades.

Fig. 53. — Église N.-D. de Reims. Fragments de la frise des larmiers.

La sculpture d'ornement prit au xiiie siècle un caractère qu'elle n'avait pas avant cette époque; elle s'affranchit presque complètement des traditions de la sculpture antique. Les feuilles d'acanthe, les rinceaux, les perles, etc., qu'on retrouve dans l'architecture romane, disparaissent, pour faire place à la végétation indigène. Les artistes imitent la flore de leur pays plutôt qu'ils ne la copient, et en approprient les formes à la décoration des monuments (fig. 51 et 52). Il est souvent difficile de reconnaître, en raison de cette reproduction conventionnelle, à quelles espèces botaniques appartiennent les plantes qu'ils ont voulu figurer; ce sont des fleurons ou calices de fleurs en saillie; des berces, des iris, des trèfles à pétales arrondis, etc. (fig. 53). Le chêne, le hêtre, le houx, le chardon, la vigne, le lierre, la rose, la renoncule, toutes les feuilles de nos bois, toutes les fleurs de nos

prairies, furent ingénieusement combinées pour former une ornementation toute nationale, qui, par sa variété, par la richesse de ses formes, s'harmonisait mieux avec les édifices chrétiens que les feuillages exotiques de l'Orient.

La statuaire gothique atteint aussi au XIIIe siècle tout son éclat; des figures humaines de toutes grandeurs sont employées à profusion dans les grandes cathédrales, surtout à Paris, à Amiens, à Chartres, à Reims, etc. On se débarrasse de la tradition byzantine. Les sculpteurs de ce temps, dans quelques-unes de leurs œuvres, sont arrivés à un harmonieux ensemble de qualités : ils ont réalisé sous des formes simples et élégantes l'idéal le plus élevé.

Nous avons cité, comme œuvres principales de la période primaire, les cathédrales de Paris, d'Amiens, de Reims, de Chartres, de Laon; on peut y joindre la Sainte-Chapelle de Paris, le réfectoire de Saint-Martin des Champs aujourd'hui bibliothèque du Conservatoire des arts et métiers, et, pour parties au moins, les cathédrales de Rouen, de Bourges, de Soissons, de Noyon, de Meaux, de Tours, de Séez, de Coutances et de Bayeux. Le château de Coucy, les enceintes d'Aigues-Mortes et de Carcassonne sont de remarquables modèles de l'architecture militaire au XIIIe siècle.

(*A suivre.*) ED. GUILLAUME.

ERRATUM. — Dans notre avant-dernier article (Voy. la *Revue des arts décoratifs*, 7e année, page 21), une faute d'impression a dénaturé le sens d'une phrase relative à la décoration des frontons du Parthénon. Au lieu de : *la naissance de Minerve et celle de Neptune....* il faut lire : *la naissance de Minerve et la dispute de Minerve et de Neptune.*

L'ART DÉCORATIF A DUSSELDORF

—

Le mouvement de rénovation de l'industrie allemande date de l'année 1876. C'est le rapport du professeur Rouleaux sur l'exposition de Melbourne qui lui a donné le branle. On n'a pas oublié la formule par laquelle la commission supérieure de l'exposition allemande caractérisait l'industrie de son pays : *Billig und Schlecht,* « pas cher et mauvais ». Le jugement, pour être juste, n'en était pas moins sévère, et il ne manqua pas de gens, dans la presse et ailleurs, pour le taxer d'exagération et de parti pris. D'aucuns allèrent jusqu'à dire que le professeur, descendant d'émigrés français, comme son nom l'indique, s'était plus souvenu, en l'exprimant, de sa patrie d'origine que de sa patrie d'adoption. Quand on eut bien crié, bien protesté, on réfléchit. A la vérité, il était peu vraisemblable qu'un fonctionnaire eût prononcé d'aussi graves paroles à la légère et sans prendre conseil de ses supérieurs. La fameuse phrase était mieux, sans doute, qu'une boutade, mieux que l'explosion d'une opinion individuelle. Il avait paru à l'homme qui dirige la politique, tant intérieure qu'extérieure de l'empire, que l'industrie allemande faisait fausse route, et il le lui faisait dire avec cette franchise mêlée de rudesse qui caractérise son style. Pour conquérir l'hégémonie industrielle et commerciale après l'hégémonie militaire et diplomatique, un changement complet de procédés était nécessaire. Jusque-là on avait été à peu près au hasard; on convint de marcher avec méthode, de substituer la science à la routine; on s'était fait les plagiaires de l'étranger; on renoua la chaîne rompue des vieilles traditions nationales. De toutes parts surgissent les écoles techniques, les musées industriels, les expositions permanentes. On fonde des feuilles spéciales, on organise des conférences, on achète des modèles. Les diverses parties de l'empire, Bavière, Wurtemberg, Prusse, Saxe, etc.; les diverses provinces d'un même royaume; les diverses villes d'une même province rivalisent de sacrifices et d'ardeur. Bientôt il n'est point de centre de quelque importance qui ne possède son *Gewerbe-Verein* et son musée. Les expositions industrielles se succèdent. Après celle de la province de Hanovre en 1878 vient celle de la ville de Berlin en 1879, puis celle du Rheinland et de la Westphalie à Dusseldorf, en 1880. Puis, c'est le tour du Wurtemberg à Stuttgart (1881), de l'exposition locale de Halle, même année, de Nuremberg en 1882. Et le succès est si grand, l'affluence des visiteurs

est telle que, chose à peu près inouïe dans l'histoire des expositions, les comités, après apurement des comptes, se trouvent en présence d'excédents.

Dans ce tournoi pacifique dont, on a eu raison de le dire, les conséquences risqueraient à la longue de devenir aussi dangereuses pour nous que celles d'une guerre malheureuse, la ville de Dusseldorf, déjà renommée pour son école de peinture, est loin de venir au dernier rang, et l'étude de ses établissements d'art industriel ne serait pas un des chapitres les mo ns intéressants d'une histoire de la renaissance allemande dans la seconde moitié du XIXe siècle. Ces institutions sont au nombre de deux, la *Kunst-Gewerbe Schule*, école des arts industriels, et le *Central-Gewerbe-Verein*, union centrale des Arts décoratifs. Elles sont indépendantes l'une de l'autre et n'ont entre elles que des relations de bon voisinage. Nous les étudierons dans l'ordre où nous les avons énumérées, en complétant nos notes de voyage au moyen des renseignements que MM. les directeurs Stiller et Frauberger nous ont prodigués avec cette complaisance qui semble une qualité professionnelle des savants et administrateurs allemands, des rapports et des journaux qu'ils ont mis à notre disposition, et des détails de toutes sortes que notre ancien confrère, M. Auguste Jacquot, aujourd'hui consul à Dusseldorf, qui a fait de la question une étude particulière, a bien voulu nous communiquer avec un désintéressement dont nous ne saurions lui être trop reconnaissant.

L'ÉCOLE

L'école des Arts industriels de Dusseldorf est un établissement fondé par la ville, soutenu par le gouvernement prussien, et placé sous la surveillance de l'État et d'un comité scolaire. Il a à sa tête un directeur qui, comme c'est généralement l'habitude en Allemagne, prend part lui-même à l'enseignement et porte le titre très apprécié là-bas de *professeur*, en tant qu'il est réservé presque exclusivement aux membres de l'enseignement supérieur.

Le but de l'école, lisons-nous dans les statuts, est de fournir aux jeunes gens pourvus d'une bonne éducation primaire les moyens d'acquérir les connaissances et les aptitudes *artistiques* qui leur permettront de pratiquer avec succès leur *métier*.

L'enseignement est distribué en trois sections :

1° L'école préparatoire (*Vorschule*);

2° L'école technique (*Fachschule*);

3° L'école du soir (*Abendschule*).

Les conditions d'admission sont : pour l'école préparatoire et l'école du soir, être âgé de quatorze ans au moins, posséder une bonne instruction primaire constatée par un certificat, enfin avoir fait choix d'un métier; pour l'école technique, avoir passé par l'école préparatoire ou la section intermédiaire de l'école du soir, ou faire preuve d'une instruction préliminaire suffisante, et avoir fait son apprentissage chez un artisan.

Les classes des deux premières sections ont lieu le matin et l'après-midi, et s'adressent aux enfants et jeunes gens qui peuvent consacrer tout leur temps à l'étude. L'*Abendschule* s'adresse à ceux qui, occupés dans la journée, viennent chercher à l'école le complément d'éducation et le tour esthétique qu'un apprentissage tout pratique est incapable de leur donner.

L'école préparatoire est l'antichambre de l'école spéciale. On y enseigne le dessin à main levée, le dessin géométral et d'ornement. Les élèves les plus avancés poussent jusqu'au modelage.

Il y a classe, le matin, de huit heures à midi, l'après-midi, de deux à six. L'après-midi du samedi et le dimanche tout entier, il y a congé.

L'enseignement de la *Vorschule* dure, en moyenne, un an.

L'école préparatoire donne un enseignement général, commun à tous les élèves. Avec l cole technique commence la spécialisation.

Elle était, au début, partagée en trois divisions. Dans la première, on enseignait et l'on enseigne encore tout ce qui a trait à l'embellissement du bâtiment, dessin des meubles, des ustensiles de ménage, etc. Elle est fréquentée par des menuisiers, serruriers, forgerons, potiers, ciseleurs, fondeurs en fer, bronze, zinc, étain.

La seconde est consacrée à la peinture et à la décoration des surfaces. Elle s'adresse aux décorateurs, tapissiers, verriers, peintres sur porcelaine, faïence et émail, dessinateurs pour étoffes. L'enseignement consistait d'abord en copies, esquisses ornementales; depuis quelque temps, on a ajouté un cours de dessin et de peinture des figures.

En troisième lieu vient la classe de modelage, fréquentée par les sculpteurs, stucateurs, tailleurs de pierre. Une subdivision spéciale s'occupe de la sculpture sur bois ornementale et figurée.

A ces trois classes primitives on en a joint une quatrième, qui devait être inaugurée à la prochaine rentrée et formera des batteurs, ciseleurs et graveurs.

Outre ces cours techniques relatifs à leur spécialité, les élèves de la *Fachschule* sont astreints à suivre certains cours généraux sur la perspective, l'anatomie, la théorie des couleurs et des formes, l'histoire des différents styles. De plus, ils doivent assister le soir aux cours de dessin d'après le plâtre et le modèle.

On ne peut suivre deux cours spéciaux; pour prendre un exemple, un émailleur ne peut suivre les cours de sculpture, à moins d'une autorisation du directeur.

Les heures des cours et les jours de congé sont les mêmes que celles de la *Vorschule*.

L'école du soir est ouverte de sept à neuf. Elle est de beaucoup la plus fréquentée. Elle est divisée en trois sections qui se font suite l'une à l'autre, et dont voici le programme :

1° Dessin des surfaces et des solides, dessin géométral, dessin d'ornement;

2° Dessin d'ornement, dessin des surfaces, d'après le plâtre. Dessin géométral, perspective, construction des ombres, modelage.

3° Dessin d'après le plâtre (ornement et académie), dessin d'architecture, modelage, théorie des formes.

La *Kunst-Gewerbe Schule* n'est pas gratuite. Les Allemands sont d'avis que l'on n'attache d'importance qu'à ce qui vous coûte de l'argent; l'écolage doit être payé par semestre et d'avance. Le prix n'a rien d'excessif; il est de 40 marks (50 fr.) par an pour l'école préparatoire, de 60 marks pour l'école technique, et de 20 marks pour l'école du soir. L'élève peut en être dispensé sur certificat d'indigence et avec l'agrément du comité.

Les vacances ont lieu du 24 décembre au 2 janvier (jour de l'an), du 15 mars au 1er avril (Pâque), et du 15 août au 1er octobre (grandes vacances).

haque année, à la fin du semestre d'hiver, l'administration organise une exposition des travaux d'élèves. L'école a le droit de conserver, moyennant indemnité, les travaux exposés.

L'UNION

Le *Central-Gewerbe-Verein* peut être considéré comme la suite de l'exposition des Arts industriels de 1880. L'exposition avait donné un *boni* qu'on ne crut pas pouvoir mieux appliquer qu'à l'établissement d'une société permanente d'éducation et de propagande, étendant son action sur le Rheinland, la Westphalie, les principautés de Schaumbourg-Lippe, Lippe-Detmold, Birkenfeld et Waldeck.

Le 27 juin 1882 eut lieu la première assemblée, tout entière consacrée à l'organisation préliminaire. Les statuts furent empruntés au *Gewerbe-Verein* de Nuremberg, le conseil

d'administration composé de trente-six membres, porté ensuite à quarante. Nous y voyons figurer les deux présidents du Rheinland et de la Westphalie, les maréchaux des diètes, le président de la régence de Dusseldorf, les plus hauts fonctionnaires des deux provinces, et, à côté d'eux, des industriels comme M. Krupp (Essen), le conseiller Heimendahl (Crefeld), MM. Hamiel (Bichrost), von der Heydt (Elberfeld), trois peintres, un architecte, un banquier, un avocat, en un mot les représentants de l'aristocratie administrative, financière et commerciale de la région. Ce conseil élut le bureau, qui fut composé du conseiller de commerce H. Lueg, président, du premier bourgmestre de la ville de Dusseldorf, Backer, vice-président, et du banquier Charles Trinkhaus, trésorier.

Le plus urgent était de trouver de l'argent. J'ai dit déjà que le règlement de l'exposition de 1880 laissait, toutes dépenses payées, un reliquat de 250 000 marks à la disposition du comité. On s'occupa de grossir cette première mise de fonds au moyen de subventions, actions, cotisations.

De l'État, il n'y avait rien à attendre. Sans se désintéresser des œuvres d'art décoratif, le gouvernement prussien a pour principe de ne les subventionner que lorsqu'elles ont fait leurs preuves, c'est-à-dire alors qu'à la rigueur elles pourraient se passer de son appui. Il a donné 100 000 marks au musée de Berlin; il n'a jamais donné un pfennig à celui de Dusseldorf. Force était de se tourner d'un autre côté. La diète du Rheinland promit une rente annuelle de 12 500 marks; celle de Westphalie, beaucoup moins riche, une rente de 2500.

Après s'être assuré le concours des provinces, on travailla à obtenir celui des villes. On convint d'accorder à toutes les municipalités qui s'engageraient à souscrire une action de 200 marks, et à payer une cotisation de 15 marks, le titre d'unions locales (*Zwerg-Verein*) et le droit d'emprunter des modèles pour leurs écoles de perfectionnement et même pour les ouvriers logés dans la commune, quand bien même ils ne seraient pas affiliés à la société. La ville de Dusseldorf, à elle seule, souscrivit soixante actions.

Puis on fit appel à l'initiative individuelle. Par des circulaires habilement rédigées, des visites répétées, on persuada aux industriels qu'ils étaient les premiers intéressés au succès d'une œuvre dont l'objet est de développer les qualités professionnelles, l'habileté technique, l'esprit d'invention, le goût des ouvriers, et à travailler ainsi au bon renom des produits allemands. 14000 marks furent souscrits de cette façon, et l'Union entra ainsi en campagne avec un capital de 249 676 marks.

Pour faire marcher une œuvre, l'argent ne suffit pas; il faut aussi et surtout des hommes. Sur tous les points du territoire des deux provinces, le comité s'ingénia à recruter des agents dévoués, des hommes de confiance capables de populariser l'institution et de lui trouver clients et adhérents. Enfin, à la séance du 9 novembre, on choisit le directeur, M. H. Frauberger, sujet autrichien, précédemment conservateur (*custos*) au musée industriel de Brunn.

Cette nomination clôt la période d'organisation; désormais la période d'action commence.

Dans les premières conférences qu'ils eurent ensemble, comité et directeur se mirent d'accord sur le but à viser. Le programme adopté comprenait cinq points :

1° Établissement d'un musée d'art industriel contenant des œuvres anciennes et modernes, données, prêtées ou achetées;

2° Établissement d'une bibliothèque et d'une collection de modèles, et d'un bureau de renseignements;

3° Publication d'une revue;

4° Établissement d'un atelier de moulages;

5° Organisation de conférences.

A ces cinq objets s'en ajouta bientôt un sixième, à savoir : fondation d'écoles techniques, encouragement aux écoles existant déjà.

Tel était le plan. Voyons comment et jusqu'à quel point il a été exécuté.

Musée. — Le musée projeté n'était pas la première fondation de ce genre ; on n'eut garde de ne point profiter de l'expérience acquise ; avant tout achat ou démarche, le directeur fut invité à visiter les établissements similaires de la Prusse, de la Saxe, de la Bavière et de l'Autriche.

Il alla ainsi de Hambourg à Berlin, de Leipzig à Dresde, à Prague, Brunn, Vienne, Munich, Nuremberg, Francfort-sur-le-Mein, étudiant sur place l'organisation et les ressources de chaque établissement et consignant par écrit le résultat de ses remarques. Une fois M. Frauberger de retour, on s'occupa du recrutement de la collection.

Un marchand de vin de la région, M. Boninger, était mort récemment, laissant une belle collection d'objets japonais. Des pourparlers furent engagés avec les héritiers pour obtenir qu'elle fût prêtée au futur musée. Les héritiers firent plus que ce qu'on leur demandait, ils la donnèrent. Leur générosité trouva plus d'un imitateur. On acheta ce qu'on ne put se procurer par don ou par prêt, et, le 9 mai 1883, le nouveau musée fut inauguré dans le local prêté par la ville de Dusseldorf, au rez-de-chaussée de l'école des Arts décoratifs.

A la date du 30 juin de la même année, le chiffre des achats s'élevait à 7258 marks, consacrés à l'acquisition d'objets en métal, bois sculptés, d'une jolie collection de broderies et de dentelles et autres spécimens des diverses industries d'art.

L'année suivante le musée s'enrichit des 3200 numéros de la collection d'étoffes formée au cours de ses voyages par le docteur Franz Bock (tapisseries du XVIe au XIXe siècle, broderies du XVIe au XIXe, dentelles du XVIIe et du XVIIIe, passementeries, cuirs, tapis, étuis, vases, armes, reliures, manuscrits, etc.) Ledit docteur consent à s'en dessaisir moyennant une rente viagère de 4300 marcks ; il entre en outre au service de l'Union en qualité de voyageur et s'engage à lui céder ses découvertes moyennant une augmentation de rente proportionnée à leur valeur. On m'a dit qu'un autre agent parcourt l'Espagne, l'Italie, l'Orient pour le compte de la société et dans des conditions analogues.

Une autre collection de fers, cuirs, bois, étains, provenant de la vente Gedon à Munich, une belle chaîne d'or émaillé achetée à Cologne, à la vente Porpart, les curieuses poteries égyptiennes envoyées du Caire par Franz-Pacha vinrent grossir la collection. Joignez-y toute une série de plats repoussés, d'aiguières damasquinées, de boîtes à thé, de montres, de tabatières, de sabliers, de cuirs japonais, de coffrets, de vases de Chine, de majoliques, de poignées de sabre, d'objets de vannerie, de boîtes à poudre, d'instruments de musique, de verres Renaissance, de chandeliers en fer ciselé, d'émaux, de bois norvégiens, et vous arrivez à un ensemble de 10 500 objets, dont il s'en faut sans doute que tous soient des chefs-d'œuvre, mais dont pas un peut-être n'est indigne d'être proposé en modèle à l'artisan, et capable de stimuler chez lui le goût et l'esprit d'invention.

Le grand défaut de ce musée, c'est son exiguïté. Les quatre salles qu'il occupe à l'école de dessin industriel sont manifestement insuffisantes. La moitié des collections ont dû se loger ailleurs. La serrurerie a cherché un asile à l'entresol de la *Kunst-Halle*, nouveau musée de peinture. Les dentelles et les broderies sont dans des malles, lorsqu'on ne les utilise pas dans des expositions ambulantes. Cet éparpillement n'est point du goût de Dusseldorf, si les autres villes de l'Union y trouvent leur compte. On cherche dès à présent à y remédier au moyen d'une loterie de 200 000 marcks. La construction d'une gare centrale à Dusseldorf rendra disponibles les gares actuelles et on espère que l'Union trouvera dans l'une d'elles un local commode et spacieux où elle sera chez elle et pourra rassembler et étaler ses collections.

Malgré ces obstacles, l'affluence des visiteurs a été aussi considérable qu'il était permis de l'espérer. La première année, elle s'est élevée à 1810 personnes, du 9 mai au 31 décembre; la seconde année, elle est montée à 13 682, pour retomber à 13 025 la troisième, diminution qui résulte moins d'un ralentissement de la curiosité publique que d'une certaine disposition des jours de fête dans le calendrier.

Le musée est ouvert le dimanche de neuf heures à une heure; en semaine, de dix heures au coucher du soleil, sauf le lundi, jour de nettoyage. L'entrée est de 50 pfennigs, soit douze sous par personne. On peut s'abonner pour toute l'année à raison de 3 marks.

En sus de ce musée des arts industriels, l'Union projette la création d'un musée d'exportation dans le genre de celui de Francfort-sur-le-Mein. Toutes les chambres de commerce, toutes les unions locales et autres associations de la région ont été questionnées sur l'opportunité de cette institution. Il sera moins difficile de leur faire agréer l'idée que de trouver les moyens financiers de l'exécuter.

Bibliothèque, modèles et moulages. — La plus riche collection a ses lacunes; elle a besoin d'être complétée par une série de *fac-similés* reproduisant sous une forme appropriée et avec le plus d'exactitude possible les originaux des autres musées; d'autre part, un musée ne parle qu'à l'œil. C'est une leçon de choses qu'il est nécessaire d'expliquer, de commenter, de développer par des livres clairs et bien choisis. L'Union n'a eu garde de faire fi de ces divers moyens d'enseignement. Parallèlement à son musée, elle a organisé une bibliothèque, une collection de modèles et un atelier de moulages. Dès la première année, une somme de 9141 marks a été employée en achats de livres et de gravures; 4835 marks ont été dépensés dans le courant de la seconde. La collection d'estampes compte aujourd'hui 130 cartons comprenant 12 540 feuilles. Quant à la bibliothèque, elle dépasse le chiffre de 30 000 volumes et reçoit 67 revues spéciales par voie d'échange et d'abonnement.

A la différence du musée qui est payant, la bibliothèque est publique. Elle est ouverte de neuf heures à midi et de trois à huit, les jours de semaine, et le dimanche de dix à une. Du 15 septembre au 15 mai il y a séance le soir, ce qui permet aux ouvriers d'y venir.

L'organisation est très simple et très commode pour le travail. Les livres sont à la disposition de qui les désire; chacun va les prendre au rayon; le papier et l'encre sont délivrés gratis au public. La fréquentation, qui n'avait pas dépassé 339 personnes la première année, s'est élevée dans la deuxième à 3303, pour redescendre, la troisième, à 2977.

Cet abaissement provient pour une forte part du développement du prêt. Comme toutes les bibliothèques allemandes, la bibliothèque de l'Union estime que les livres sont faits pour être lus, et non pour rester dans leurs cases. Chaque mois des séries d'ouvrages et de modèles sont mises à la disposition des *Zwerg-Vereine*. On s'efforce naturellement de tenir compte autant que possible de leurs désirs et de leurs besoins. En outre, tout sociétaire a le droit d'emprunter tous les ouvrages et modèles qui peuvent lui être utiles. C'est ainsi que les deux premières années, on a prêté à 375 personnes ou sociétés 825 objets tirés du musée, 261 ouvrages, 7195 feuilles. La troisième année, le nombre des emprunteurs est monté à 562, celui des objets à 4204, celui des ouvrages à 273 et celui des feuilles à 10 805.

L'atelier de moulages a eu moins de succès, à ce qu'il semble. L'empressement du public n'a pas répondu aux espérances qu'on avait conçues. A la date du 10 novembre 1884, on n'avait guère pris plus de 38 épreuves, dont le bel orgue Renaissance de l'église de Kemfen. En 1885, on s'est borné à écouler tant bien que mal le stock en attendant des jours meilleurs.

Unions locales et Revue. — L'Union est en rapport avec deux sortes de groupes; les uns existaient avant elle, et elle n'a eu qu'à profiter du terrain qu'ils avaient conquis; les autres sont des rameaux détachés d'elle, des espèces de succursales. Au bout de trois ans d'acti-

vité, l'Union peut ainsi s'appuyer sur trente-six sociétés travaillant au succès de son œuvre, directement ou indirectement.

Pour établir un lien entre ces diverses associations répandues sur les points les plus divers du territoire westphalo-rhénan, Aix, Mülheim, Oberstein, Gütersloh, Barmen, Crefeld, Dortmund, Elberfeld, etc., une revue a été fondée, le *West deutsches Gewerbeblatt* (Revue de l'industrie de l'Allemagne occidentale). C'est, en même temps qu'un organe de correspondance, un instrument de propagande et un moyen d'enseignement. Outre les communications aux sociétaires, il insère des articles, des illustrations. Le prix est de 4 marks par an. Un service gratuit est fait aux membres du comité et aux agents. Le numéro paraît tous les deux mois. On se plaint qu'il ne se répande guère au delà d'un petit cercle d'initiés et surtout qu'il ne pénètre pas assez dans le monde des artisans et des ouvriers.

Conférences. — En vertu de cette vérité d'expérience, que la parole réussit souvent là où la lettre échoue, l'Union n'en a déployé que plus d'activité dans l'organisation des conférences.

La première année, le directeur Frauberger prend vingt-deux fois la parole à Bielefeld, Herford, Gütersloh, Detmold, Aix, Wesel, Dusseldorf, etc. 14 conférences sont consacrées au Rheinland contre 5 à la Westphalie. Le nombre des assistants est estimé à 4000. La deuxième année donne un total de 41 conférences et de 8000 auditeurs. La troisième année, le chiffre des conférences monte à 57. Désormais le directeur est obligé de se faire aider dans son apostolat par l'assistant Halmhaber, l'architecte Heim et M. Speunrother, professeur à l'école industrielle. En outre, le caractère des conférences se modifie. Il ne s'agissait dans les premiers temps que de faire connaître l'œuvre, d'en indiquer le but, l'utilité, de lui recruter des adhérents. Maintenant que la période d'incubation est achevée, les entretiens prennent un tour plus pratique. Je cite trois sujets au hasard :

L'art industriel dans le Rheinland et les moyens de le relever ;

L'architecture et l'art industrie ;

La chimie dans l'art industriel ;

Expositions.

Née d'une exposition, l'Union ne pouvait, sous peine de mentir à ses origines, qu'être favorable à ce moyen de propagande et d'instruction. Elle avait pour y recourir deux autres raisons. D'abord une raison pédagogique. L'Union a créé à Gütersloh, à Lüdenschied, à Lünen, à Altena, des écoles de dessin et des cours de modelage. En même temps, elle a ouvert une vigoureuse campagne en faveur des écoles de perfectionnement déjà existantes pour les ouvriers et les apprentis. Pour stimuler le zèle de leurs élèves, les délégués des unions locales réunis en congrès au mois de mai 1885 ont adopté à l'unanimité un vœu invitant les *Zwerg-Vereine* à organiser des expositions de travaux d'apprentis et à récompenser les meilleurs travaux par des prix, des mentions, des livrets de caisse d'épargne. Le directeur Frauberger proposait une exposition centrale annuelle à Dusseldorf, mais le projet a dû être abandonné devant les objections des villes rivales, et notamment de Trèves et de Cologne, qui craignent que Dusseldorf ne se taille un rôle trop prépondérant dans l'association. On s'est donc rabattu sur les expositions locales qui ont leurs avantages d'ailleurs, entre autres celui de coûter moins cher.

L'autre raison était une raison d'amour-propre. L'Union n'était pas fâchée de se faire juger à l'œuvre et de montrer au public le résultat de ses efforts.

Les expositions les plus remarquables ont été, en 1885, celles de Trèves, de Nippau et principalement de Dusseldorf, qui a réuni huit jours durant, dans le local de la *Tonhalle*, les spécimens des industries relevées par l'Union. Peut-être est-ce la céramique qui a fait le plus de progrès, ce qui n'a rien d'étonnant si l'on songe que le directeur, M. Frauberger, est un céramiste de profession.

Il y avait dans la Hesse un petit village, Wittgenborn, où une cinquantaine de potiers parvenaient difficilement à ne pas mourir de faim en confectionnant des articles de foire. M. Frauberger les a attirés à Reurath, près Dusseldorf, leur a fait donner quelques leçons par des peintres de sa connaissance et, au bout de quatre mois, ces manœuvres ont été à même d'exposer, au lieu des récipients informes qu'ils produisaient jusque-là, des vases qui, pour l'élégance des formes et la vivacité des tons, dit le rapport que j'ai sous les yeux, ont mérité les suffrages des plus délicats.

De même l'Union a retrouvé le secret des faïences brunes de Rocren, près d'Aix-la-Chapelle, qui florissaient au XVIe siècle et auxquelles la guerre de Trente ans avait porté un coup mortel. On a admiré également des travaux sur métaux, des mosaïques, des serrureries d'art de Gladboch, des reliures, des incrustations de laiton et de cuivre sur fer noir, etc.

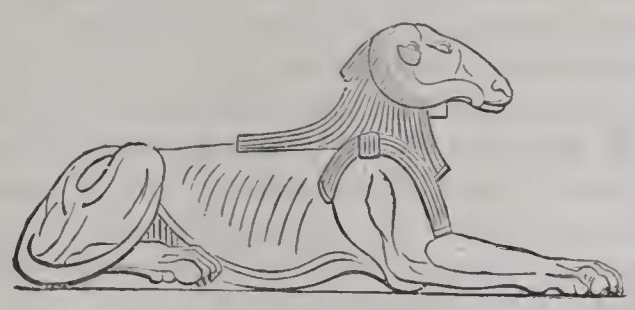
La région pauvre et déshéritée de l'Eiffel, qui s'étend entre le Rhin et la Moselle, est peut-être celle ou l'action de l'Union s'est fait le plus heureusement sentir. Là végétait misérablement une population de paysans ignorants, sans autres moyens d'existence que la fabrication des chaises d'enfants, qui se vendaient au prix moyen de 55 pfennigs, environ treize sous la pièce. L'Union leur a acheté du bois et des outils; des amateurs leur ont appris à s'en servir; des dessins leur ont été envoyés, et cette industrie, si humble jusque-là, est en train de devenir, toutes proportions gardées, une des plus prospères de la région.

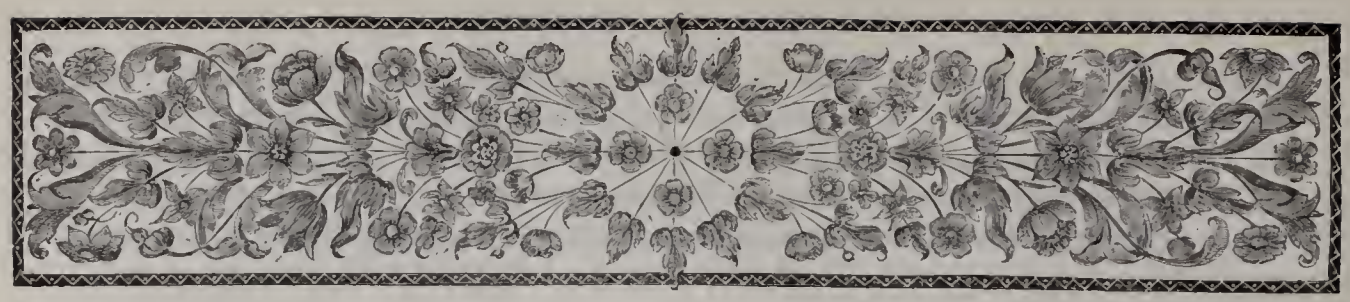
A Neroth on a trouvé moyen d'occuper et de nourrir cinquante familles rien que par la confection des souricières. A Gérolstein, on a implanté l'industrie du bijou en filigrane, des broches et des bracelets de cuivre, etc.

Ici l'on envoie un contremaître pour enseigner aux indigènes l'usage de l'enclume ou de la pince; là on fonde un atelier d'étamage, une fabrique de treillage mécanique. Tantôt on donne un subside à deux jeunes filles qui viennent apprendre la fabrication des fleurs artificielles et rapportent cette industrie dans leur pays; tantôt on obtient du cercle (arrondissement) une bourse de 150 marks pour permettre à un potier de Seicher, près de Trèves, de venir travailler deux mois à Dusseldorf.

Et l'Union ne se contente pas de former des élèves, des ouvriers; elle sert d'intermédiaire entre le producteur et le consommateur; elle place les objets fabriqués; elle reçoit les commandes. Elle se fait commissionnaire, banquier. Tels sont les résultats auxquels le *Central-Gewerbe-Verein* de Dusseldorff est parvenu grâce à l'activité de ses membres et de ses agents. Ils sont caractéristiques, étant donné le peu d'argent et de temps dont il disposait, et on ne peut s'empêcher de voir dans cet effort heureux de l'initiative privée et locale, en même temps qu'une expérience curieuse à suivre, un exemple utile à méditer.

FRÉD. MONTARGIS.





LE MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS DE BERLIN

LES COLLECTIONS

II

(*Suite* [1].)

La collection du mobilier se compose d'objets provenant de la *Kunstkammer*, de la collection Most et d'importantes acquisitions. Du cabinet royal sont sortis des meubles d'apparat, principalement d'origine italienne; la collection Most a fourni des spécimens d'origine indigène, et on s'est efforcé de compléter principalement la série du mobilier dans cette voie nationale.

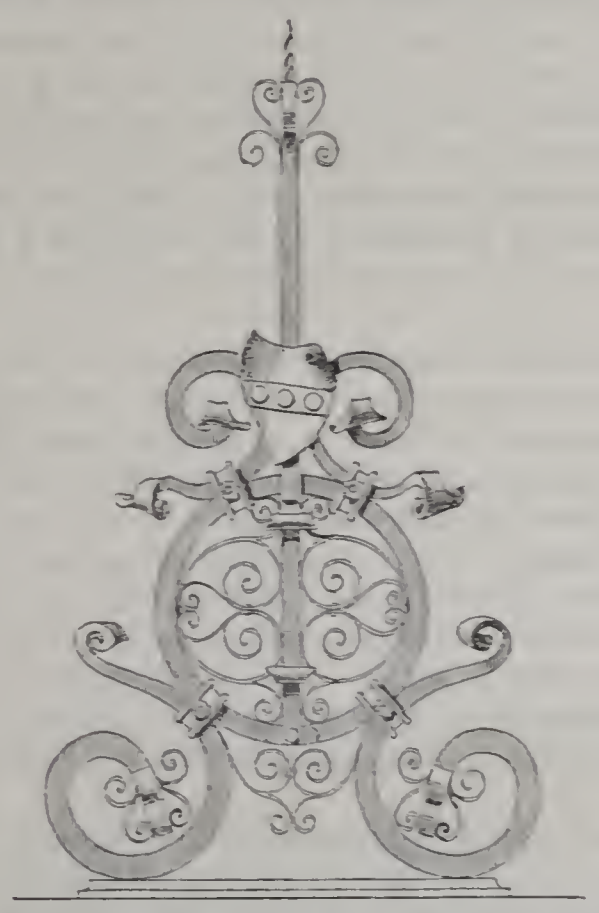
Les salles IX à XI sont consacrées au moyen âge. On y rencontre des objets du IVe au XVe siècle, principalement d'origine allemande. La période romane est très peu représentée dans le mobilier; nous en trouverons des spécimens dans les émaux et dans les tissus. La salle gothique renferme presque exclusivement des meubles laïques. Comme points de comparaison, on a placé dans cette salle des meubles très communs, fabriqués par des paysans en Égypte et en Russie, et dont la forme rappelle le gothique. Il y a une grande richesse en coffrets d'ivoire. A côté, une pièce consacrée au mobilier religieux, stalles de chœur, prie-Dieu, autels, une très belle tapisserie représentant l'Ascension d'après un élève de Van Eyck (travail flamand); — un orgue, travail flamand vers 1530 : l'ornementation rappelle celle des portes de l'hôtel de ville d'Oudenarde. Nous sommes déjà dans la Renaissance.

La salle de Bourgogne (burgunder Zimmer) abrite les débuts de la Renaissance allemande. Presque toutes les pièces qu'on y a assemblées sont originaires du Rhin ou de la Bourgogne; elles portent la trace de la transition du style gothique à la Renaissance. Une tapisserie du XVe siècle représente une cour d'amour en Bourgogne. On y voit des buis sculptés et découpés, des modèles pour les orfèvres, un pupitre avec une façade de palais et une inscription en quatre vers donnant le nom de l'ouvrier et la date : 1555.

On a donné à la Renaissance et aux époques ultérieures les galeries VI et VII, les salles XII à XIX. Le musée de Berlin est très riche en coffrets italiens, en coffrets de mariage. La grande salle de la Renaissance contient une collection de cadres, de candélabres, un coffret provenant du palais Strozzi, dans le style de Donatello, un banc provenant de la synagogue de Sienne, richement sculpté. La Renaissance allemande est représentée par une armoire à quatre portes, d'Ulm (1600).

1. Voir la *Revue des Arts décoratifs*, 7e année, page 118.

Nous pénétrons après elle dans la chambre provenant du château d'Haldenstein, fort bien conservée, richement décorée en *intarsia*. Haldenstein a été construit pour un ambassadeur français: cette chambre est de 1548, mais le feu a détruit le plafond qui a été restauré en 1607. A côté, une chambre complète provenant du château d'Höllrich, en Franconie (1570). Les deux chambres ont été meublées dans le goût de l'époque avec des meubles du musée. Celui-ci possède également une chambre hollandaise, avec des bahuts, des épinettes, des travaux en ambre, en coco. Une salle tout entière est consacrée aux *intarsia*, des meubles suisses ou allemands avec des décorations en mosaïque de bois ou d'ivoire. C'est ici que se trouvent les ivoires du musée.



Landier en fer forgé (XVIIe siècle). (Collection du musée des Arts décoratifs de Berlin.)

M. Arthur Pabst, dans sa description du musée des Arts décoratifs, fait remarquer qu'on ne rend pas suffisamment justice en Allemagne au XVIIe siècle : la mode s'est jetée sur la Renaissance pour arriver à des résultats souvent pitoyables. Ceux de nos lecteurs qui sont désireux de voir les abîmes dans lesquels tapissiers et bourgeois enrichis sont tombés à Berlin, sous prétexte de faire du vieil allemand, peuvent consulter les publications de l'architecte Luthmer, directeur de l'école des Arts décoratifs de Francfort-sur-le-Mein. Le XVIIe siècle se prête bien mieux à l'imitation, et l'on a des modèles dans les pièces du musée Plantin à Anvers, ainsi que dans la maison de poupée du musée des Arts décoratifs de Berlin. Cette miniature de maison montre comment les gens du XVIIe siècle vivaient, comment leur habitation était meublée dans toutes ses parties, et je connais peu de jouets d'enfants ayant une aussi grande valeur rétrospective. Une salle est consacrée à ce que les Allemands appellent le *baroque* et une autre au *rococo*. Le XVIIIe siècle est assez pauvrement représenté. On ne voit pas de beaux meubles français avec des ornements admirablement ciselés comme au Louvre ou même à Potsdam. Quelques pendules de Boule, une armoire

à glace : c'est à peu près tout. Il y a quelques meubles italiens, notamment une console. Dans la salle XX, meubles modernes, on voit une armoire de Roudillon (1873).

Les objets en laque (collection du Dr Rein) occupent la salle VIII, tandis que la paille, le papier, le cuir, la mosaïque, ont leur exposition dans la salle XV. C'est là qu'on trouve une assez pauvre collection de reliures. En somme, sauf la partie allemande et italienne, cette partie de la collection n'est pas de premier ordre. C'est un éloge qu'il faut conserver pour d'autres parties, notamment la céramique, les étoffes et l'orfèvrerie dont les collections sont exposées au premier étage.

Le musée des Arts décoratifs possède de véritables richessees en majolique italienne, comme nous le verrons tout à l'heure. On a exclu du musée la poterie préhistorique, les vases d'Égypte, de Grèce ou de Rome, qui sont placés dans d'autres musées spéciaux. Par contre, dans la galerie XXV, on a exhibé des carreaux de faïence persane, arabe, hispano-arabe, des vases et des assiettes. Une vitrine renferme des produits de l'île de Rhodes, où la céramique a été importée au XVIe siècle par des prisonniers persans. Les pièces les plus anciennes proviennent d'Ispahan et datent du XIIIe siècle. Des carreaux hispano-mauresques (XIIIe, XVIIe) viennent de l'Alhambra. A côté de cela, on a placé des reproductions modernes. Dans quelques-uns de ces dessins, l'industrie textile, d'après M. Pabst, trouve des inspirations.

On n'apprécie pas depuis trop longtemps les majoliques d'Italie. Au commencement du siècle, le prix en était raisonnable, et le gouvernement prussien a pu acquérir dans de bonnes conditions la collection Bartholdi en 1828, Nagler en 1835. Le musée de Berlin est riche en pièces de Cassagiolo et de Faenza, de Pesaro et de Deruta; il y a là des objets provenant de la Casa Pirota, de l'atelier de maître P. R. La pièce principale est une plaque avec l'Adoration des mages, haute de 75 centimètres, œuvre de la Casa Pirota (1525). Berlin possède 60 pièces de *Gubbio*, dont quelques-unes ont pour auteur le maître Giorgio Andreroli (une assiette avec une femme en rouge et un lion, le martyre de sainte Ursule). Plusieurs vitrines sont remplies de pièces d'Urbino. Enfin, on remarque des produits de l'industrie napolitaine aux XVIIe et XVIIIe siècles. La France est représentée par quelques pièces de Nevers, de Moutiers, de Rouen, de Strasbourg; l'Espagne par de grands vases de Talavera.

La salle XXVII renferme les poteries rustiques. Au XVIe siècle, la fabrication des pots de grès est en pleine floraison sur les bords du Rhin; des vases, des cruches avec des ornements en relief et un émail coloré ont été manufacturés en masse. Le musée de Berlin possède l'une des collections les plus complètes de grès. Il y a de très beaux spécimens de Siegbourg, de Frechen, de Nassau, — qui comprennent le XVIe, le XVIIe et le XVIIIe siècle. Il y a quelques spécimens de Wedgwood. Les grès sont dans la salle XXX. La salle suivante abrite les porcelaines; une moitié de la salle est consacrée à la porcelaine européenne, principalement de Meissen et de Berlin; les autres manufactures allemandes sont faiblement représentées; les manufactures étrangères font presque entièrement défaut. L'autre moitié présente une très belle collection du Japon et de la Chine. Quelques pièces d'une très haute antiquité proviennent de la collection Brandt. Sur le palier du grand escalier, la manufacture de Berlin a exposé ses produits contemporains. Dans la galerie XXIV, on a placé les poêles allemands. Il y a un très beau modèle de poêle, de l'année 1559. Le musée germanique de Nuremberg peut seul se mesurer dans cette spécialité avec Berlin.

La verrerie de Venise, d'Allemagne, de Bohême est richement représentée. On remarque quelques belles pièces gravées.

Nous arrivons aux métaux. L'étain, le cuivre et le laiton occupent la salle XXXIII; le bronze et les émaux du moyen âge, la salle XXXIV; les métaux précieux, la salle XXXV.

Dans la salle XXXVI, on a réuni les pierres précieuses, les pendules, les émaux de Limoges et de Venise, les montres et les instruments; dans la salle XXXVII, les pièces orientales; les galeries IV et V renferment le fer forgé.

Le musée de Berlin est riche en pièces en fer forgé, notamment en meubles et en ornements de portes, du XIVe au XVIIIe siècle; il s'y trouve de nombreux marteaux de portes, des grilles, des cassettes, quelques chenets, des supports, des lanternes. Rappelons que Gottfried Leygebe, un artisan de Nuremberg, fort habile dans l'art de ciseler le fer, a été appelé à Berlin par le grand électeur de Brandebourg au XVIIe siècle. Le musée de Berlin a une intéressante collection d'ustensiles de ménage et d'outils. Les objets en cuivre, les pièces de bronze sont en assez petite quantité : signalons une plaque funéraire en bronze avec armoiries, XVIe siècle, Nuremberg; un bénitier italien du XVIe siècle. L'Orient est largement représenté. Le musée est relativement riche en émaux, le byzantin excepté. Limoges est dignement représenté, entre autres par quatorze plaques, *la Passion d'après Dürer;* des œuvres de Pénicaud, de Jean Limosin, de Pierre Reymond. Notons quelques pièces en émail translucide sur relief, provenant du trésor de la cathédrale de Bâle.

L'or et l'argent figurent dans des ostensoirs, des reliquaires, des monstrances, des calices, des crucifix; l'orfèvrerie profane est représentée par une fontaine de table, œuvre de Christophe Jamnitzer, de Nuremberg, fin du XVIe siècle; un éléphant portant une tour remplie de guerriers; Diane assise sur un cerf, suivie de son cortège; des hanaps; des pièces d'apparat. Frédéric le Grand, dans un moment de gêne, a vendu le plat en argent repoussé qui accompagnait l'éléphant de Jamnitzer.

L'orgueil du musée, c'est le trésor de Lunembourg, les trente-sept pièces achetées par l'État en 1874. Le trésor, en 1610, comptait 255 pièces d'argenterie. C'est dans cette salle que se trouve le coffret à bijoux, fabriqué en 1617, d'après les dessins de Philippe Haintrofer, pour le duc Philippe II de Poméranie; on y a travaillé pendant quarante ans. Le meuble en bois d'ébène est richement orné d'or, d'argent, d'émaux; il y a des statuettes allégoriques, des colonnes, des peintures. Dans ce coffret, on trouve des tiroirs renfermant des instruments de mathématiques, de la vaisselle, des ustensiles de toutes sortes, des jeux d'échec et de dames, une pharmacie. Cette pièce, plus curieuse que belle, est sortie d'un atelier d'Augsbourg.

Parmi les bijoux, les antiques sont des reproductions; il y a une collection assez complète de montures de pierres précieuses du XVIIe siècle.

En tissus, le musée de Berlin est fort riche. Il y a de nombreux échantillons d'étoffes anciennes, des broderies et des travaux à l'aiguille. Plus de 6000 pièces sont classées avec soin, par genre et chronologiquement. On n'expose les étoffes anciennes que pendant quatre semaines à la fois.

Dans le sous-sol, la collection des moulages en plâtre remplit quatre salles; elles est rangée dans un ordre historique; elle a été créée en vue de l'enseignement et afin de combler certaines lacunes dans la collection du musée. Elle comprend environ trois mille huit cents numéros valant 21 000 francs. On peut acheter la reproduction en plâtre ou en galvanoplastie de pièces se trouvant dans les collections du musée.

La bibliothèque est ouverte tous les jours de dix heures à trois heures et quatre fois par semaine de six à dix heures du soir. Dans la salle de lecture se trouvent plus de soixante-dix journaux spéciaux. La bibliothèque se compose d'ouvrages et de planches relatifs à l'histoire de l'art, aux arts décoratifs, et d'une collection considérable de photographies et de gravures. Jusqu'en 1873, le noyau de la bibliothèque a été formé par des livres prêtés pour cinq ans par la princesse de Prusse. De nombreux cadeaux de libraires, la bibliothèque du peintre Ewalet sont venus s'y ajouter. Jusqu'en 1873, on n'avait guère pu consacrer que

10 000 marks à des achats. Après la restitution des livres à la princesse de Prusse, on s'adressa au ministère du commerce, pour lui demander un subside permettant de fonder une véritable bibliothèque, et on lui remit une liste d'ouvrages coûtant 225 000 francs. Le ministère accorda 37 500 francs en 1875, puis d'autres sommes; en tout 100 000 francs jusqu'en 1881. A cette époque, la valeur de la bibliothèque était d'environ 170 000 francs. Elle dépasse aujourd'hui 200 000 francs. En 1884, il se trouvait 6200 volumes et portefeuilles; dans ces derniers, 21 000 feuilles détachées et 610 dessins originaux. En 1879, on acheta la collection *Destailleur*. MM. Destailleur, père et fils, étaient deux architectes parisiens qui avaient réuni une série de gravures, d'eaux-fortes et de dessins français et italiens, choisis avec le goût le plus parfait et une grande compétence. Cette collection vendue en Angleterre fut rachetée par un groupe de personnes dévouées à la cause du progrès de l'art décoratif, en attendant que le gouvernement prussien eût inscrit dans le budget la somme nécessaire. D'après M. Vachon, la bibliothèque n'est pas encore très fréquentée, une moyenne de 2000 lecteurs par an. Mais il y a un accroissement marqué depuis les dernières années.

En dehors des collections permanentes, le musée des Arts décoratifs sert à des expositions temporaires spéciales, qui ont lieu le plus souvent dans la cour vitrée. Ainsi, en 1884, on a exhibé quelques-unes des pièces d'orfèvrerie offertes au prince et à la princesse Guillaume de Prusse à l'occasion de leur mariage; en 1886, des reproductions d'armures et d'armes espagnoles ainsi que les pièces les plus récentes de la manufacture royale de porcelaine. La treizième exposition a compris une série d'esquisses de voyage faites par d'anciens élèves de l'école des Arts décoratifs.

(*A suivre.*) A. Raffalowich.

Imposte en fer forgé, travail italien du xve siècle. (Collection du musée des Arts décoratifs de Berlin.)

L'ORFÈVRERIE ANGLAISE

LA VAISSELLE DE LA REINE ANNE

Sous le nom populaire de vaisselle de la reine Anne (*queen Anne plate*), les Anglais ne désignent pas exclusivement l'argenterie fabriquée et poinçonnée de 1702 à 1714, c'est-à-dire pendant les douze années que dura le gouvernement de la fille de Jacques II; ils appliquent aussi la même dénomination à toutes les productions sorties des ateliers de leurs orfèvres au cours de la première moitié du XVIIIe siècle. Cette époque, l'une des plus importantes assurément de l'histoire des arts décoratifs chez nos voisins d'outre-Manche, peut se subdiviser en cinq périodes dont la première correspond à la dernière partie du règne de Louis XIV et constitue proprement ce que l'on appelle le style pur de la reine Anne. L'ornementation alors en vogue se caractérise par la massive simplicité et par la gravure en relief presque entièrement restreinte au lacet de filet. Ce n'est, à vrai dire, que la continuation de la mode qui avait prévalu pendant toute la durée du règne de Guillaume III, et qui succéda à ce que l'on nommait la folie de l'acanthe, si générale sous les deux derniers Stuarts et durant le second tiers du règne de Louis XIV.

La période proprement dite de la reine Anne a, comme celle qui la précède immédiatement, pour marque caractéristique la solidité et l'absence d'ostentation,

Bol à punch en argent (style de la reine Anne).

le fini du travail dépouillé de toute exubérance de décoration. Elle est représentée par les bols à punch dits Monteith que l'on trouve dans les trésors de quelques-unes des fameuses corporations de la cité de Londres, par les grandes fontaines et citernes à vin qui font partie des collections de lord Chesterfield et dont on voit les reproductions galvanoplastiques au musée de South Kensington, enfin par les seaux en forme de heaumes et les coupes à deux

anses ciselées en lacets de filet. Vient ensuite un style correspondant exactement à celui de la Régence, si admiré par nos amateurs français. L'ouvrage, d'une forme toujours simple, est ornée de bas-reliefs ciselés ménageant avec un goût exquis le jeu des lumières et des ombres, ou bien encore des cartouches peu évasés sont réservés aux médaillons où doivent figurer des bustes et têtes en haut-relief, des guillochis ou des entrelacs. Ce style, qui règne en France de 1715 à 1755, domine en Angleterre sous George Ier et pendant les dix premières années du gouvernement de George II. Les chandeliers à base carrée, à moulures unies et angulaires, à pans coupés; les bouilloires en forme de melon sans ornement que l'on trouve encore dans beaucoup de familles anglaises, appartiennent à cette période.

Coupe en argent, avec un couvercle (style de la reine Anne).

Ce qui distingue le travail anglais du travail français presque identique, c'est avant tout la recherche de l'élégance dans la simplicité. A partir de ce moment il se produit une divergence notoire entre l'orfèvrerie de France et celle d'Angleterre. La France s'engoue des modèles rococo qui passionnent la cour de Louis XV et rencontrent des admirateurs encore plus enthousiastes dans l'entourage de l'électeur de Saxe, Frédéric-Auguste. L'orfèvre anglais n'échappe pas à cette influence; seulement il se contente d'adapter le rococo aux formes qui lui sont accoutumées. Ainsi, tandis que l'artiste français transforme absolument les objets d'un usage journalier en coquillages, en conques, en poissons, en végétaux, en troncs d'arbre, en nœuds de ruban, en conceptions encore plus singulières, l'artiste anglais se borne à appliquer le goût des rocailles aux seaux, aux coupes à deux anses des styles antérieurs. Il en est cependant dont les ouvrages sont difficiles à distinguer de ceux de notre fabrication. Le célèbre orfèvre Paul Lamerie qui mourut en 1715 a laissé des pots au lait en argent massif qui s'éloignent bien peu de nos modèles alors en vogue. Ce que les Anglais imitent surtout et presque avec servilité, ce sont les compositions de la fin du règne

de Louis XV. Ils sont alors complètement sous notre empire et, vers 1770, les cannelures en diagonales, les godrons entremêlés de fleurs et de fruits ciselés ou battus ou relevés se trouvent aussi fréquemment à Londres qu'à Paris. L'exécution, bien plus que le dessin, fait la différence entre les œuvres des deux pays. Dès l'avènement de Louis XVI, les idées changent totalement. Le style devient élégant et gracieux. Cette transformation est due en grande partie à la découverte des ouvrages en métal dans les ruines de Pompéi, peu de temps avant la fin de Louis XV. Les dessins et modèles romains n'ont qu'à paraître pour faire reculer dans l'oubli toutes les créations du règne précédent. Jusqu'à la Révolution française, ce retour aux traditions antiques a tout gain de cause en Angleterre. Wedgwood popularise

Chandelier en argent (style de la reine Anne).

le nouveau style dans la céramique, et les orfèvres suivent à l'envi son exemple. Beaucoup de maisons aristocratiques à Londres en gardent encore les témoignages, dans leur décoration intérieure. Les plafonds, les cheminées des frères Adam, ces grands décorateurs de l'époque, dont la gloire est loin d'être éclipsée, attestent les prédilections de la fin du XVIIIe siècle. C'est alors que Flaxman fait les dessins des orfèvres Rundell et Bridge et de son ami le grand Josiah Wedgwood. Les godrons, les cannelures en si haute faveur sous George III se reproduisent partout, ici dans les urnes à thé, là dans les coupes ou dans les bouts de tables ou dans les consoles. L'ovale devient la forme unique. Plateaux, salières, cafetières, aucun objet n'en admet d'autre; de là l'ennui qui pèse comme toute uniformité sur les collections de cette date.

Il est à remarquer que de 1700 à nos jours la population de l'Angleterre a plus que triplé et que, par conséquent, l'usage de la vaisselle plate et le nombre de ses acheteurs se sont accrus dans les mêmes proportions. Au commencement du siècle dernier, il n'y avait guère que la haute aristocratie qui eût de l'argenterie. Ce n'est que sous George II et plus tard que l'on trouve des couverts en argent sur la table de la noblesse ordinaire et des bourgeois

aisés. Aussi est-il permis de croire que des centaines, voire des milliers de fourchettes de la reine Anne qui ont passé de la boutique du marchand dans la vitrine du collectionneur, n'ont d'autre authenticité que celle que leur a habilement attribuée le vendeur ou crédulement consentie l'acquéreur. Il est plus facile de trouver en Angleterre de vieilles cuillères en argent que d'y mettre la main sur de vieilles fourchettes du même métal, et pourtant les cuillères de la reine Anne sont des raretés. La raison en est qu'elles n'étaient guère appropriées aux usages culinaires. Elles ont des manches minces et plats et sont terminées en pied de biche. Sous George Ier et sous George II, l'usage des couverts en argent, fourchettes et cuillères, se généralise. La fourchette reçoit quatre dents au lieu de trois, la cuillère, de 1715 à 1720, adopte au lieu du manche plat le modèle dit hanovrien, et substitue la queue de

Boîte à thé en argent (style de la reine Anne).

rat au pied de biche. Cinquante ans plus tard, vers 1780, la queue de rat est abandonnée; le manche n'est plus qu'une tige qui peu à peu affecte la forme actuelle du violon.

Si nous passons à des objets de plus grande dimension, nous constatons, comme nous l'avons déjà remarqué pour les ouvrages du commencement du XVIIIe siècle, une extrême recherche de la simplicité. Les fonds presque unis prédominent. Vers le milieu du siècle, les ciselures décorent la partie inférieure des vases, témoin la coupe bien connue de Paul Lamerie qui appartient à la collection de la corporation des orfèvres. Une autre coupe de la même époque est due à un certain Lukin, contemporain de Lamerie, ou antérieur de quelques années. Elle a été vendue il y a cinq ou six ans chez MM. Christie et Manson pour une somme très considérable. Il est vrai qu'elle est d'un travail exceptionnellement achevé. Chaque lacet se termine en un cartouche renfermant une tête de profil ciselée en haut relief. Quant aux vases à boire, aux écuelles avec cannelure, en diagonale et avec deux anses minces, qui datent de 1700 à 1715, on les recherche aujourd'hui avec avidité, et le peu qu'on en trouve dans les ventes atteignent toujours des prix très élevés. Les pots dits *ton kards* ou

vases à boire avec couvercles ne sont pas aussi larges que ceux du XVIIe siècle, et les couvercles sont généralement surélevés et convexes au lieu d'être plats. On en a, dans ces derniers temps, dénaturé beaucoup en y appliquant des scènes pastorales ou allégoriques pour les rendre soi-disant plus dignes de servir de récompenses aux éleveurs de bétail dans les concours agricoles.

Inutile pour les collectionneurs de vaisselle de la reine Anne de chercher de vieilles théières. Il n'y en a plus à trouver; mais les boîtes à thé par couples en gaines de chagrin, datant du règne de George II, sont encore assez communes. Quelques-unes sont ornées de festons admirablement exécutés. Les cafetières et les chocolatières de la reine Anne sont de

Pot au chocolat en argent (style de la reine Anne).

grands vaisseaux pointus ou coniques, quelquefois de forme octogonale ou bien circulaire avec des couvercles assortis affectant l'aspect d'un bonnet. Les chandeliers sont de trois genres principaux. Les uns unis avec des coins ramenés en arrière; les autres godronnés du type Louis XV et plus petits que ceux d'aujourd'hui. Ils datent de 1745 à 1750. Viennent à leur suite les chandeliers en colonne corinthienne des premières années de George III, auxquels succédèrent, dans la dernière moitié du XVIIIe siècle, ceux que l'on fabriquait à Sheffield à partir de 1773 en grande quantité. Les plateaux à bord ciselés supportés par des pieds bas et ayant parfois des escalopes aux angles se virent sous George II. Quelques-uns sont découpés et offrent sur tout le bord de profondes endentations semi-circulaires. Quant aux poinçons, jusqu'en 1720, ils portent la figure de femme assise représentant la *Britannia* avec la tête de lion biffée. Jusqu'en 1715 les lettres qui accompagnent ces marques appartiennent à l'écriture dite de chancellerie. Après 1720, l'argenterie anglaise, qui est à cette époque de même qualité que notre argent-le-roi, porte toujours pour signe le lion passant et la tête de léopard couronné.

C.

ECOLES

L'École d'horlogerie de Cluses. — MM. Lockroy et Goblet, ministres du Commerce et de l'Instruction publique, semblent avoir compris toute la nécessité de s'occuper enfin sérieusement et avec activité de cette grave question de l'enseignement industriel. Le premier vient d'organiser dans son ministère une division spéciale consacrée à l'enseignement technique; nous en étudierons le fonctionnement avec détail, car ce service nouveau, qui comprend l'administration de toutes les écoles de commerce et un certain nombre d'écoles professionnelles, peut devenir un puissant élément de progrès. De son côté, M. le ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts unit ses efforts à ceux de son collègue du Commerce. Tous deux inauguraient, il y a quelques semaines, une des quatre grandes écoles professionnelles dont la création a été arrêtée, il y a déjà assez longtemps, l'école de Voiron, dans l'Isère. Tous deux encore viennent de présider à la réinstallation de l'école d'horlogerie de Cluses dans de nouveaux et vastes bâtiments. C'est à cette école que nous consacrerons aujourd'hui un court résumé historique.

L'école de Cluses date de 1848. En 1844, un incendie immense avait détruit la ville. Les habitants, horlogers pour la plupart, s'étaient vus forcés d'émigrer. Le gouvernement sarde, dont la ville de Cluses faisait partie, chercha à ramener l'activité industrielle dans ce pays, et confia, le 28 octobre 1848, la direction de l'école d'horlogerie qu'il fondait à M. A. Benoît, industriel éminent, qui sut donner à ce centre de fabrication une puissante organisation.

Lorsque la Savoie fut annexée à la France en 1860, la ville de Cluses comptait 2500 horlogers. L'école, devenue française, fut réorganisée sur de plus larges bases en 1863, par un décret du 30 novembre, qui lui conservait son titre d'école d'État et ses prérogatives. Ses ateliers s'ouvraient à tous les jeunes gens français.

Réorganisée de nouveau plusieurs années après la guerre de 1870-71, l'école de Cluses entre aujourd'hui dans sa période de transformation. Depuis le 3 novembre 1885, elle est installée dans de superbes bâtiments construits spécialement pour son usage aux frais de l'État. Les nouveaux bâtiments peuvent recevoir 160 élèves. Ils comprennent, indépendamment des logements, deux salles de cours, quatre ateliers et une salle de dessin. Jusqu'en 1885, 85 élèves pouvaient seulement recevoir l'instruction professionnelle; on compte aujourd'hui jusqu'à 107 élèves présents.

La durée des études est de trois années. L'enseignement est à la fois pratique et théorique. L'instruction pratique comprend toute la partie technique de la fabrication, avec tous les développements introduits par la science moderne. L'instruction théorique comprend l'arithmétique, l'algèbre, la géométrie, la trigonométrie, la mécanique, la cosmographie, la physique (spécialement l'électricité), le dessin des machines, le tout appliqué à l'horlogerie.

L'entretien des élèves est à la charge des familles; cependant il peut être accordé par l'État et les départements, aux élèves dont les familles sont dans une situation peu aisée,

une subvention représentant tout ou partie de leurs frais de logement et de nourriture.

Le régime de l'école est l'externat. Les élèves sont placés par leurs parents chez leurs correspondants domiciliés dans la commune de Cluses et agréés par l'administration de l'école.

L'ÉCOLE MUNICIPALE D'AMEUBLEMENT. — Depuis deux mois on a achevé d'installer tout en haut du faubourg Saint-Antoine, rue de Reuilly, n° 25, la nouvelle « école municipale d'apprentissage pour l'industrie du meuble ». Le programme de cette école comprend une suite d'études et de travaux manuels qui auront sans discontinuer une durée de quatre ans. Les examens d'admission qui ont eu lieu au mois d'avril dernier donnaient les résultats suivants : sur quatre-vingts concurrents inscrits et qui ont pris part au concours, le jury d'examen a prononcé cinquante et une admissions.

Le nombre des élèves à recevoir pouvant s'élever à soixante, il reste encore à donner neuf places, qui feront l'objet d'un nouveau concours.

Les élèves admis seront tenus de passer toute la journée à l'école. Ils recevront gratuitement le déjeuner, composé d'une soupe, un plat de viande, un plat de légumes et le pain. La boisson, vin ou bière, sera laissée à la charge des familles.

A quatre heures, les jeunes apprentis recevront également gratuitement, pour goûter, un morceau de pain.

L'école d'ameublement est installée dans une vieille maison d'assez piètre apparence, acquise récemment par la Ville de Paris.

Dans le premier corps de bâtiment, situé en bordure de la rue de Reuilly, juste en face de la caserne, sont installés le cabinet du directeur, la bibliothèque et la salle du conseil. Viennent ensuite, aux étages supérieurs, un vaste atelier de modelage, la salle de dessin, l'atelier des sculpteurs, un cabinet de physique, le tout petitement, mais confortablement installé.

Dans deux constructions légères, situées au fond de la cour, sont installés quatre ateliers affectés à la serrurerie, à l'ébénisterie, à la menuiserie et aux ouvriers tourneurs sur bois.

L'ouverture de l'école d'ameublement a été faite sans aucun cérémonial. Les cours ont commencé le 1er septembre.

MUSÉES

LA DÉCORATION DU PALAIS D'ARTAXERXÈS ET DE DARIUS AU LOUVRE. — L'événement capital de ces dernières semaines au point de vue des études archéologiques et de l'histoire de l'art ornemental, c'est l'arrivée, au musée du Louvre, des fragments de la décoration du palais d'Artaxerxès et de Darius, découverts à Suse et rapportés en France par la mission Dieulafoy. Ces fragments, qui vont être disposés dans deux vastes salles au premier étage de la colonnade de Perrault, étaient renfermés dans 215 caisses, et comprennent :

1° Deux fragments d'une frise en faïence émaillée ornée de lions en bas-reliefs et provenant des pylones du palais d'Artaxerxès Mnémon; ces deux fragments ont ensemble 4 mètres de haut et 9 mètres de long;

2° Un fragment d'une frise en faïence émaillée provenant du palais de Darius et ornée de douze figures des gardes royaux du corps des Immortels décrit par Hérodote. Ce fragment mesure $3^{m},50$ de haut et 12 mètres de long;

3° Deux fragments de rampes d'escalier en faïence émaillée;

4° Deux fragments de frise en terre cuite représentant des animaux fantastiques; ils ont ensemble $6^{m},30$ de long et $1^{m},80$ de haut;

5° Un chapiteau bicéphale porté sur ses volutes et provenant du palais d'Artaxerxès, ayant 5 mètres de hauteur et 4 mètres de largeur;

6° Une grande collection de pierres gravées, comprenant trois cents cachets ou cylindres, dont la date s'étend de la période archaïque au règne des Sassanides;

7° Un très grand nombre d'inscriptions cunéiformes, la plupart susiennes ou achéménides, gravées sur pierre, sur terre ou sur briques émaillées;

8° Une série considérable de monnaies de bronze de la Susiane et des pays limitrophes, du temps des Parthes et des Sassanides;

9° Une partie du revêtement en bronze des portes extérieures du palais d'Artaxerxès;

10° Une série de statuettes de bronze, de terre cuite, de marbre et d'ivoire, de vases lacrymatoires en verre;

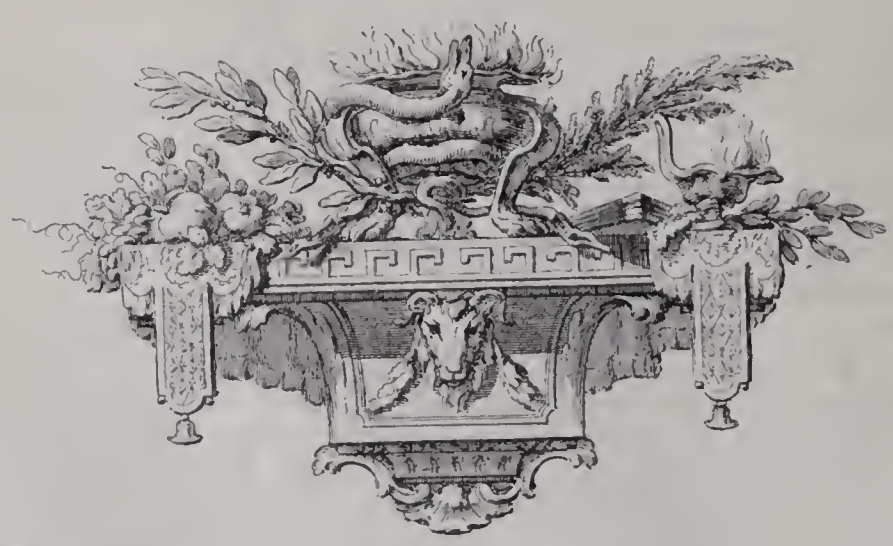
11° Près de cinq cents objets d'ordre secondaire : des vases émaillés sassanides, des urnes funéraires parthes, des armes de fer ou de bronze, des instruments de toilette, des squelettes de Susiens enterrés depuis deux mille ans environ.

Les travaux de la mission avaient pour but de faire des fouilles sur l'emplacement de l'*Apadâna* (salle du trône) d'Artaxerxès Mnémon, visité déjà par sir A. Loftus; de restituer dans son ensemble le tumulus achéménide, soit les palais d'Artaxerxès et de Darius. La campagne de 1885 et 1886 a permis de réaliser ce programme. M. Dieulafoy et ses collaborateurs sont parvenus à déterminer exactement les dispositions, la structure et l'ornementation de l'*Apadâna* d'Artaxerxès, considéré par les Grecs comme le plus beau et le plus complet des ensembles architectoniques élevés par les monarques perses, à en découvrir des vestiges nombreux et très importants au point de vue de l'art et de l'épigraphie.

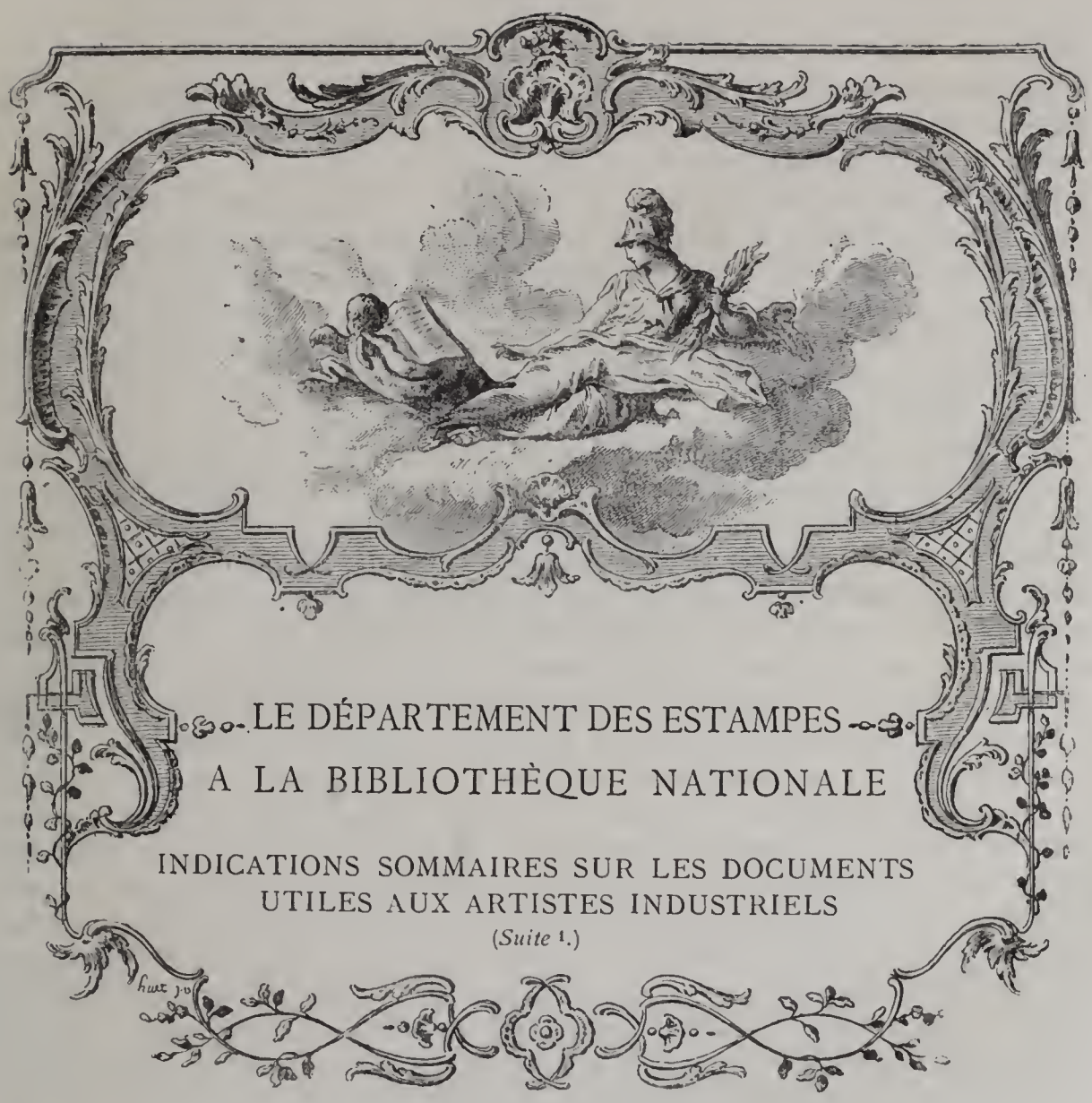
Parmi les plus remarquables morceaux qui aient été découverts, il faut signaler les frises de pierre émaillée, notamment celle des Immortels, des gardes royaux, qui sont des pièces uniques et du plus haut intérêt comme œuvres d'art et comme technique de l'industrie de Perse. Leur conservation est parfaite ; les couleurs ont l'éclat d'émaux sortant du four du potier. M. Dieulafoy les compare, comme effets plastiques, aux plus brillants Lucca della Robbia. Nous en avons vu les dessins coloriés et nous partageons son opinion : ce sont des pièces superbes, d'une polychromie délicate et luxuriante. Les fouilles du palais de Darius ont mis à jour et fourni un grand nombre de fragments de sculptures d'un caractère et d'un type nouveaux. Les briques ne sont ni peintes, ni émaillées; les formes modelées, paraît-il, avec une science et une habileté dont on aurait peine à citer quelques exemples chez les prédécesseurs des artistes grecs. Les sujets sont empruntés à la faune fantastique de la vieille Chaldée.

La *Revue des Arts décoratifs* consacrera une étude complète à cette belle collection qui fournit tant de documents pour l'histoire de l'industrie chez les anciens.

Le rédacteur en chef gérant : VICTOR CHAMPIER.



COULOMMIERS. — IMPRIMERIE P. BRODARD ET GALLOIS.

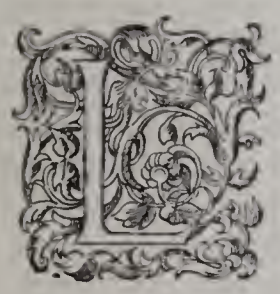


LE DÉPARTEMENT DES ESTAMPES A LA BIBLIOTHÈQUE NATIONALE

INDICATIONS SOMMAIRES SUR LES DOCUMENTS UTILES AUX ARTISTES INDUSTRIELS

(*Suite* [1].)

LA SERRURERIE



Lorsque l'on a intérêt à se renseigner sur l'industrie du fer forgé, il ne suffit pas de parcourir les musées ou les églises, qui contiennent, la plupart du temps, des ouvrages en ce genre de haute valeur. La merveilleuse grille qui ferme au musée du Louvre la galerie d'Apollon et les clôtures en fer des chapelles de nos édifices religieux offrent sans doute des modèles excellents qui seront consultés avec fruit; mais on trouvera encore dans les livres d'estampes des motifs d'objets en fer de toute nature qui seront singulièrement profitables à ceux qui les consulteront. I.-H. de Hefner-Alteneck a publié à Paris, en 1870, avec un texte explicatif traduit en français par D. Ramée, un livre d'une importance capitale sur la matière : *Serrurerie ou les ouvrages en fer forgé du moyen âge et de la Renaissance* (L. e. 5. a.). Dans ce gros volume, on rencontrera des objets de genres bien divers : à côté de grilles, de coffrets, de lustres, de candélabres, on trouvera des heurtoirs, des serrures, des clefs et des ferrures de portes, le tout dessiné d'après les originaux. La nationalité de l'auteur du livre l'a entraîné à accorder aux objets exécutés au delà du Rhin une attention particulière; cependant les pays autres que l'Allemagne ont été également mis à contribution,

1. Voir la *Revue des Arts décoratifs*, VIIe année, page 1.

et les admirables pentures des grandes portes de Notre-Dame de Paris n'ont pas été plus oubliées par M. de Hefner-Alteneck que le puits de Quentin Metzis à Anvers, ou que certain verrou du château d'Anet.

L'œuvre d'Androuet du Cerceau, si précieux pour tout ce qui regarde le XVIe siècle, renferme plusieurs planches de serrurerie; on y trouvera des dessins de marteaux de porte, de poignées de tiroirs, de clefs de meubles, d'entrées de serrures, de verrous et de porte-enseignes (L. e. 6.) qui témoigneront du goût et de l'habileté des serruriers pendant la Renaissance française. Le moindre objet est traité avec un art infini, et on est devenu si adroit à forger le fer, qu'on lui impose les formes les plus variées; avec le marteau et la lime, on semble quelquefois empiéter sur le domaine de l'orfèvre.

Les modèles donnés par Androuet du Cerceau eurent un grand succès, et, pendant la plus grande partie du XVIIe siècle, ce fut sur les dessins d'entrées de serrures et de clefs exécutés par lui que vécurent les serruriers. D.-V. Velthem (L. e. 6.) publie un cahier d'*Entrées de serrures* dans lequel il se révèle comme imitateur du maître français; il ne copie jamais exactement les dessins de du Cerceau, mais il s'en inspire visiblement. Une série d'autres serruriers, tantôt connus, tantôt absolument ignorés, suivent la même voie et perpétuent une tradition que du Cerceau leur avait transmise. Dans un recueil formé au Département des estampes (L. e. 5. b.) on trouve des entrées de serrures de Gilbert Adnet, 1628, André le Provençal, 1648-1657, de Didier Fion, 1648-1651, de Pasquier Focanbergue, 1625, de Jean François à Lyon, de Gérard le Provençal, 1651-1652, de Hugues le Parisien, de Jacob le Lorrain, de Michel de Soissons, 1630-1632, de Jean Roses et de H. Tacusset, 1647-1663. Parmi ces images qui portent un nom et parmi un nombre au moins égal d'autres gravures anonymes, il s'en rencontre plusieurs qui ne peuvent prétendre au titre d'estampes; l'empreinte, transportée sur le papier à l'aide d'une encre particulière, est prise directement sur la pièce de serrurerie; le trou dans lequel doit pénétrer la clef est découpé dans le fer, et les ornements dont cette plaque a été revêtue apparaissent à l'épreuve, obtenus non pas avec l'aide d'une presse, mais au moyen d'un frottement assez peu considérable. Les serruriers n'entendaient en aucune façon répandre ces épreuves, qu'ils tiraient pour leur usage personnel, afin de se rendre un compte exact de leur travail. Au XVIIe siècle, quelques artistes de valeur reconnue publièrent des dessins destinés aux serruriers et aux ferronniers. Jean Marot (L. e. 7.) signa un assez grand nombre de planches représentant des grilles, des balcons, des rampes d'escalier, des impostes cintrées, des marteaux de porte, des clefs, des targettes, dans lesquelles il témoigne de son savoir comme dessinateur précis et de son talent comme inventeur; le dessin de ces objets qui doivent être forgés, simple et de bon goût, est bien approprié à sa destination; Jean Le Pautre est plus abondant, mais il n'en est pas pour cela moins habile; pompeux par nécessité, il demeure cependant, dans la serrurerie du moins, d'une sobriété dont il faut lui savoir gré, et les deux cahiers qu'il publie sous ces titres : *Livre de serurerie inventé par Jean Le Pautre et gravé par Jacques Le Pautre*, et *Escussons ou entrées de cerures et autres ornemens servants à embelir la cerurie inventez et gravez par I. Le Pautre* (L. e. 7.), doivent être recommandés comme fournissant des modèles excellents pour quiconque veut s'inspirer des travaux de ses devanciers. Daniel Marot, qui touche un peu à tout ce qui a trait à l'ornementation, publie, avec le privilège des États généraux des Provinces-Unies, un cahier de six feuilles représentant des grilles, des balcons et des rampes, qu'il intitule *Nouveau Livre de serrurie inventée et gravée par D. Marot, architecte de Sa Majesté britannique* (H. a. 8.), et Jean Berain, non content d'avoir gravé à ses débuts presque toutes les planches qui composent le petit volume : *Diverses pièces de serruriers invantées par Hugues Brisville, maître serrurier à Paris* (E. d. 65. a.), compose lui-même plusieurs dessins de

ORFÉVRERIE ANGLAISE (XIXe SIÈCLE)

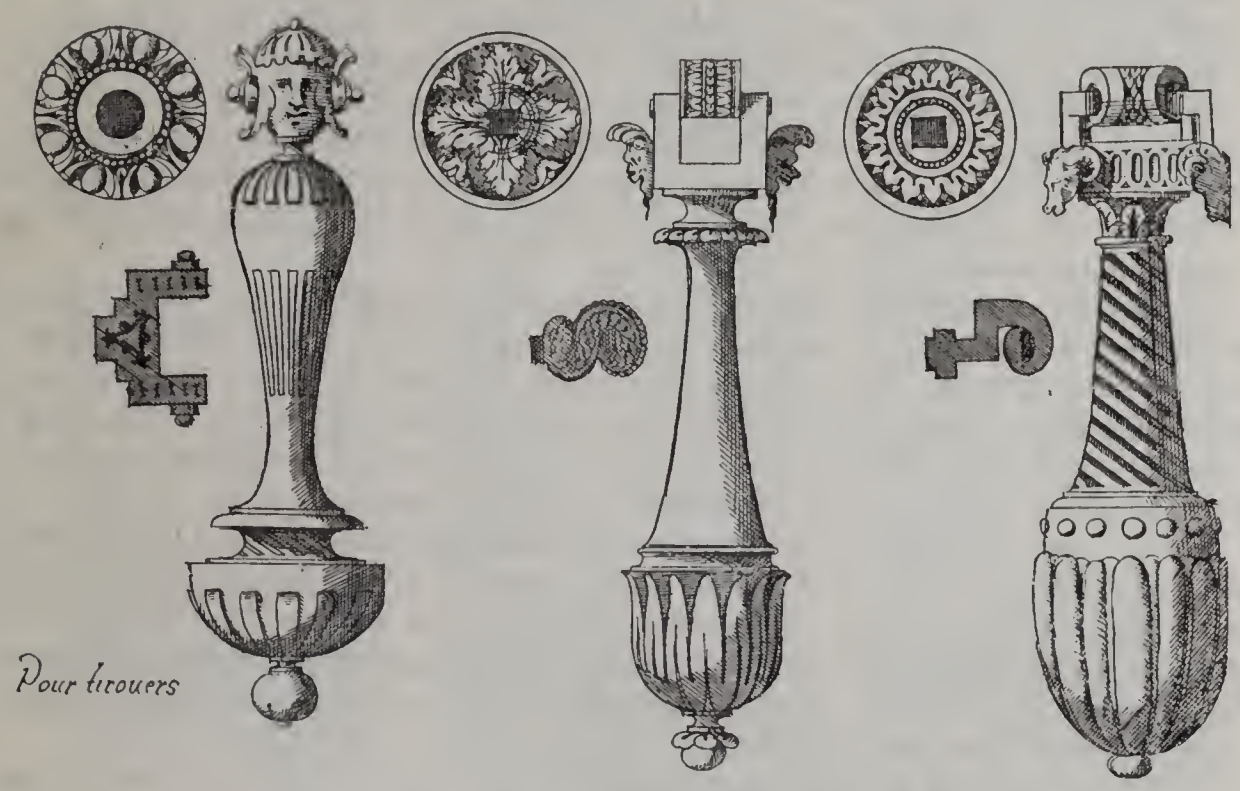
PLAT EN FER REPOUSSÉ, CISELÉ ET DAMASQUINÉ D'ARGENT

EXÉCUTÉ PAR LA MAISON ELKINGTON, DE LONDRES

(Collections du Musée des Arts Décoratifs)

grilles et de balcons que grava sous ses yeux et sous sa direction Scotin l'aîné (E. d. 65).

A côté de ces artistes, qui ne faisaient dans l'art de la ferronnerie que des excursions accidentelles, doivent prendre place une série de serruriers qui publient sur leur art des planches intéressantes. Sans doute, ils ne témoignent pas, dans l'exécution, de l'aisance des artistes que nous venons de nommer et sont souvent fort empêchés d'exprimer, le crayon ou le burin à la main, ce qu'ils exécutent admirablement lorsqu'ils emploient le marteau; leurs ouvrages sont cependant bons à consulter, parce qu'ils donnent des indications exactes sur le métier même du serrurier, indications qu'on ne trouverait nulle part ailleurs aussi complètes et aussi précises. Mathurin Jousse publia tout un traité sur la serrurerie, sous ce titre : *La fidelle ouverture de l'art de serrurier, ou l'on void les principaulx préceptes, desseings et figures touchant les expériences et opérations manuelles dudict art, ensemble*



Heurtoirs, par Jacques Androuet Du Cerceau (XVIe siècle).

un petit traicté de diverses trempes, le tout faict et composé par Mathurin Jousse, de la Flèche. 1627, in-f° (Dép. des imprimés, V. 691. rés.). Il orna son volume de planches gravées, tantôt sur bois, tantôt sur métal, qui fournissent des renseignements curieux sur la serrurerie à cette époque de transition où l'on n'a pas encore oublié tout à fait les enseignements du XVIe siècle, mais où l'on n'a pas non plus adopté une manière qui constituera l'art du XVIIe siècle. Au point de vue technique, ce livre, devenu fort rare, contient des renseignements que l'on ne trouverait nulle part ailleurs, et, comme modèles de clefs notamment, on en trouvera de charmants aux pages 12, 80 et 81.

Robert Davesne, maître serrurier, demeurant rue Neuve-Montmartre, près Saint-Joseph, à Paris, publie en 1676 tout un livre sur la serrurerie (Dép. des Imprimés, V. 1906), qu'il dédie très humblement à Monsieur Bruand, architecte ordinaire des bastiments du Roy. On trouve dans ce petit volume, qui se compose de dix-huit feuillets, des dessins de verrous, d'anneaux de clefs, de serrures, de grilles, de balcons et de balustrades, et, sur la première page, le maître serrurier nous apparaît, ayant devant lui les outils propres à son art. Un

ami, Claude Prieur, a éprouvé le besoin d'exprimer l'enthousiasme que lui inspirait ce volume dans le quatrain suivant, gravé à la fin de l'ouvrage :

Entre tous les ouvrages que produict la nature
Je n'en é jamais veu un qui fust plus parfaict,
La pointe du burin é les traicts d'écriture
Ensemble nous forge ce que Daveine a faict.

En 1687, le même R. Davesne publiait encore, mais alors dans de plus grandes dimensions, des marteaux de porte, des rampes d'escalier, des balcons, un berceau pour jardin et une grille destinée au chœur d'une église (L. e. 5.); ces planches sont exécutées avec soin et peuvent être d'un grand secours aux artistes en quête de modèles.

Didier Torner, dont le nom jouit d'une certaine notoriété parmi les amateurs d'estampes, travaillait vers 1620; on connaît de lui plusieurs planches qui n'expliquent guère le semblant d'estime que leur accordent les iconophiles; est-ce un graveur qui reproduit les inventions d'autrui, comme semble l'indiquer certaine planche signée de son nom à côté de celui de Guillaume le Lorrain? ou bien est-ce un serrurier qui se repose du marteau en prenant le burin? nous ne saurions le dire, mais en examinant les planches réunies sous son nom (L. e. 6. a.) on pourra se convaincre que les serrures, les clefs ou les montants qu'il invente ou qu'il se contente de graver n'accusent ni un savoir bien profond ni un goût de dessin fort recommandable.

Daniel Zech, d'Augsbourg, grava en 1615 une série de vingt-quatre petits motifs propres aux serruriers et aux orfèvres, qui semblent gravés au maillet à la façon de Flint. Ce sont des bouquets de fleurs et de fruits, des têtes de chérubins ailés faciles à utiliser un peu partout; il semble que l'on ait vu quelques-uns de ces dessins sur certaines pièces d'orfèvrerie exécutées à Augsbourg et à Nuremberg, mais que l'on n'en ait conservé qu'un souvenir assez vague, parce que le dessin n'offre rien d'absolument personnel (L. e. 6. a.).

Aubert Loriot, qui publie, en 1658, *Différents portraits pour les serruriers, nouvellement inventez par moy, Aubert Loriot, f.* 1658 (L. e. 6. a.), et Mathurin Berton ou le Breton, — car il signe de ces deux noms les modèles qu'il publie, — semblent s'être inspirés des planches qui portent le nom de Didier Torner et avoir pris assez peu de souci d'accuser leur originalité; ils gravent presque exclusivement des entrées de serrures dans lesquelles l'art proprement dit a fort peu de choses à voir.

Le recueil publié par G. Vallée appartient encore à la fin du XVIIe siècle; on y trouve des modèles d'objets en fer de toute nature, comme le signale le titre suivant : *Divers livres de serrurie et d'ornement, faits par G. Vallée, maître serrurier à Paris, et gravez par son fils, savoir : clôtures, balcons, rampes à puits de communion, suspensions, chandeliers, enseignes, grille de feu, boucle de porte cochère, anneaux de clefs, et de tout ce qui se fait dans la serrurie de différentes façons* (L. e. 3.). Les dessins fournis par ce volume sont d'un bon goût, et le serrurier qui les exécuta mérite une mention spéciale dans l'histoire de la serrurerie française; les motifs qu'il invente dénotent un artiste intelligent qui se préoccupe de l'élégance de la forme, et qui obtient, par des moyens peu compliqués, des agencements somptueux ou modestes, selon les besoins qu'il a le désir de satisfaire.

A côté de ces serruriers qui tiennent à renseigner leurs confrères sur leur savoir et à répandre leurs modèles, il faut mentionner quelques éditeurs qui publient des recueils spéciaux exécutés sur leur demande par des artistes qui ne se sont pas nommés. Ainsi lorsque Nicolas Guérard publia, à la fin du XVIIe siècle : *Diverses pièces de serrurerie pour portes cochères et portes bourgeoises, entrée de serrures, fermeture de chœurs d'églises, apuy de communion, rozettes, boucles de portes, rampes et balcons* (L. e. 4. a.), il faisait œuvre utile, car il s'était adressé à un habile homme qui aurait mérité d'être connu. Nicolas Bon-

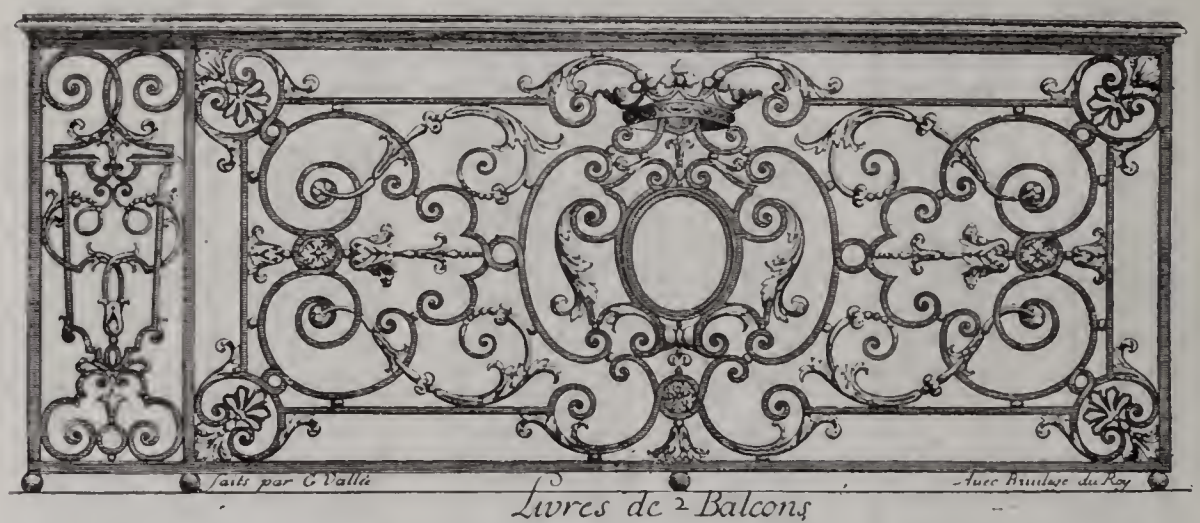
nard (L. e. 4. a.), dans un recueil analogue, publie des dessins fort exactement tracés de la façade et des côtés de la grille du chœur de Notre-Dame de Paris, de la grille de la façade de l'église de Saint-Denis et de plusieurs autres ouvrages du même genre; dans l'*Architecture*

Modèles de grilles, par Jean Berain (XVIIe siècle).

à la mode (H. d. 9. a.), recueil composé de planches de toute origine réunies par l'éditeur N. Langlois, on trouve les grilles et les balcons du château de Versailles accompagnés de l'adresse de l'éditeur Leblond, et une série de marteaux de portes, de chenets, de verrous, de rampes d'escalier et de balustrades gravés par une main fort exercée, à la demande de Nic. de Poilly. Ces cahiers, ces planches, destinées à être mises sous les yeux des arti-

sans, étaient généralement cousues en séries de six feuilles et sont aujourd'hui devenues presque introuvables; elles ont été détruites, parce qu'elles ont été très utilisées au moment même où elles étaient publiées. Comme elles peuvent, aujourd'hui encore, être profitables à nos contemporains, nous nous permettons de les leur signaler pour qu'ils puissent les utiliser à l'occasion.

En publiant en 1723 son « *Nouveau livre de serrurerie, contenant toutes sortes de grilles d'un goût nouveau propres pour les cœurs d'églises, portes de vestibules, péristiles et de jardins, tant pour les maisons royales que pour celles des seigneurs et particuliers, rampes, porte-enseignes, balcons riches et simples et autres de différents desseins* » (L. e. 2.), Louis Fordrin semble s'être efforcé de créer un genre nouveau. Aux compositions de Jean et de Daniel Marot, et de Jean Berain, qu'il connaissait bien et dont il s'inspira visiblement, il ajouta une façon de dessiner les ornements qui lui est personnelle. Il n'exclut pas systématiquement la ligne droite, comme le feront quelques-uns de ses successeurs, mais il montre



Balcon, par G. Vallée (fin du XVIIe siècle).

déjà les préférences de l'école pour les agencements bizarres; les grandes lignes de la grille, de la rampe ou du balcon disparaissent souvent devant les mille détails accumulés par le dessinateur, qui semble avoir pour ce qui est simple moins de sympathie que pour ce qui est compliqué.

François de Cuvilliés, conseiller et architecte de Sa Majesté Impériale, composa deux cahiers de serrurerie que grava sous sa direction Charles-Albert de Lespilliez et que publia vers 1745 l'éditeur Poilly (H. a. 28. b.). Ces cahiers fournissent des modèles de toutes sortes, verrous, clefs, heurtoirs, potences pour enseignes, grilles d'églises et de châteaux, balcons, rampes, qui se ressentent bien ouvertement de la révolution qui, au XVIIIe siècle, s'opère dans l'art français. Quoique exécutés à l'étranger, en Bavière, ces dessins sont assez mouvementés; la ligne droite en est presque absolument bannie, et l'artiste soissonnais (Fr. Cuvilliés, né à Soissons en 1698, mourut en Bavière dans les premiers mois de 1768) a transporté loin de sa patrie le goût qui y était en faveur; mais, ayant étudié dans l'atelier de Robert de Cotte, un des grands architectes de la première moitié du XVIIIe siècle, il sut se tenir en garde contre les exagérations d'une manière nouvelle, et, quelque tendance qu'il ait témoignée dans ses ouvrages pour les formes contournées, il se souvint toute sa vie des leçons qu'il avait reçues dans son enfance, et son œuvre gravé le range au nombre des innovateurs sages du XVIIIe siècle.

On ne saurait trouver de meilleurs renseignements sur la serrurerie au XVIIIe siècle que

dans l'ouvrage de Jean Lamour, publié à Nancy en 1768 sous ce titre : *Recueil des ouvrages en serrurerie que Stanislas le Bienfaisant, roy de Pologne, duc de Lorraine et de Bar, a fait*

Rampes d'escalier, par François de Cuvilliés (XVIIIe siècle).

poser sur la place Royale de Nancy à la gloire de Louis le Bien-Aimé, composé et exécuté par Jean Lamour, son serrurier ordinaire, avec un discours sur l'art de la serrurerie et

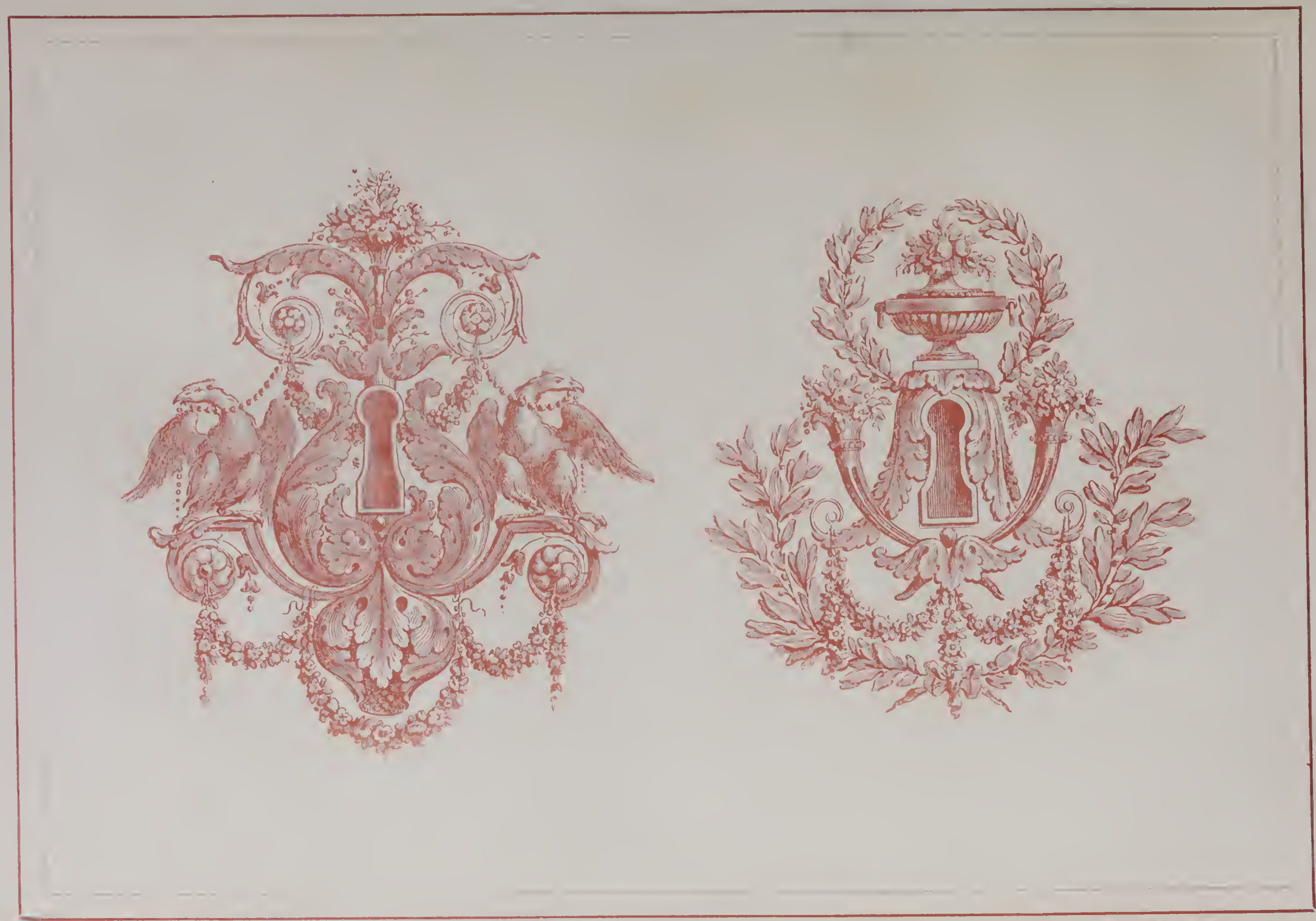
plusieurs autres dessins de son invention (H. c. 24). La simplicité des lignes qui donnait à l'art du serrurier du siècle précédent un caractère particulièrement architectonique n'apparaît plus ici. Que Lamour dessine les grilles de la place Royale ou les balcons de l'Hôtel de Ville de Nancy, la grille de la chapelle du cardinal de Lorraine ou des potences pour soutenir des lanternes ou des enseignes, il multiplie tellement les ornements qu'il interrompt à tout propos les grandes lignes de ses compositions et nuit à l'ensemble de son œuvre par

Grille de la place Royale de Nancy, par J. Lamour (milieu du XVIIIe siècle).

une profusion d'ornements sans grande utilité; il faut se souvenir, pour excuser cette prédilection pour les formes brisées, que Lamour travaille, au milieu du XVIIIe siècle, à la suite de Meissonnier et d'Oppenort, qui affectaient de s'éloigner autant qu'il leur étai possible de la simplicité, et qui étaient les promoteurs les plus en vogue de ce que l'on a appelé le genre rocaille. Une fois ce parti pris signalé, on aura raison de consulter les œuvres de Lamour, parce que, à travers ces dessins ultra-fantaisistes, on rencontrera plus d'un motif bon à imiter, plus d'une indication utile à recueillir.

Dans la description qui accompagne la reproduction des principaux ouvrages de J. Lamour, description due à l'artiste lui-même, on ne saurait taxer de modestie le maître serrurier qui parle ainsi d'un de ses propres ouvrages : « La quatorzième planche représente trois pièces

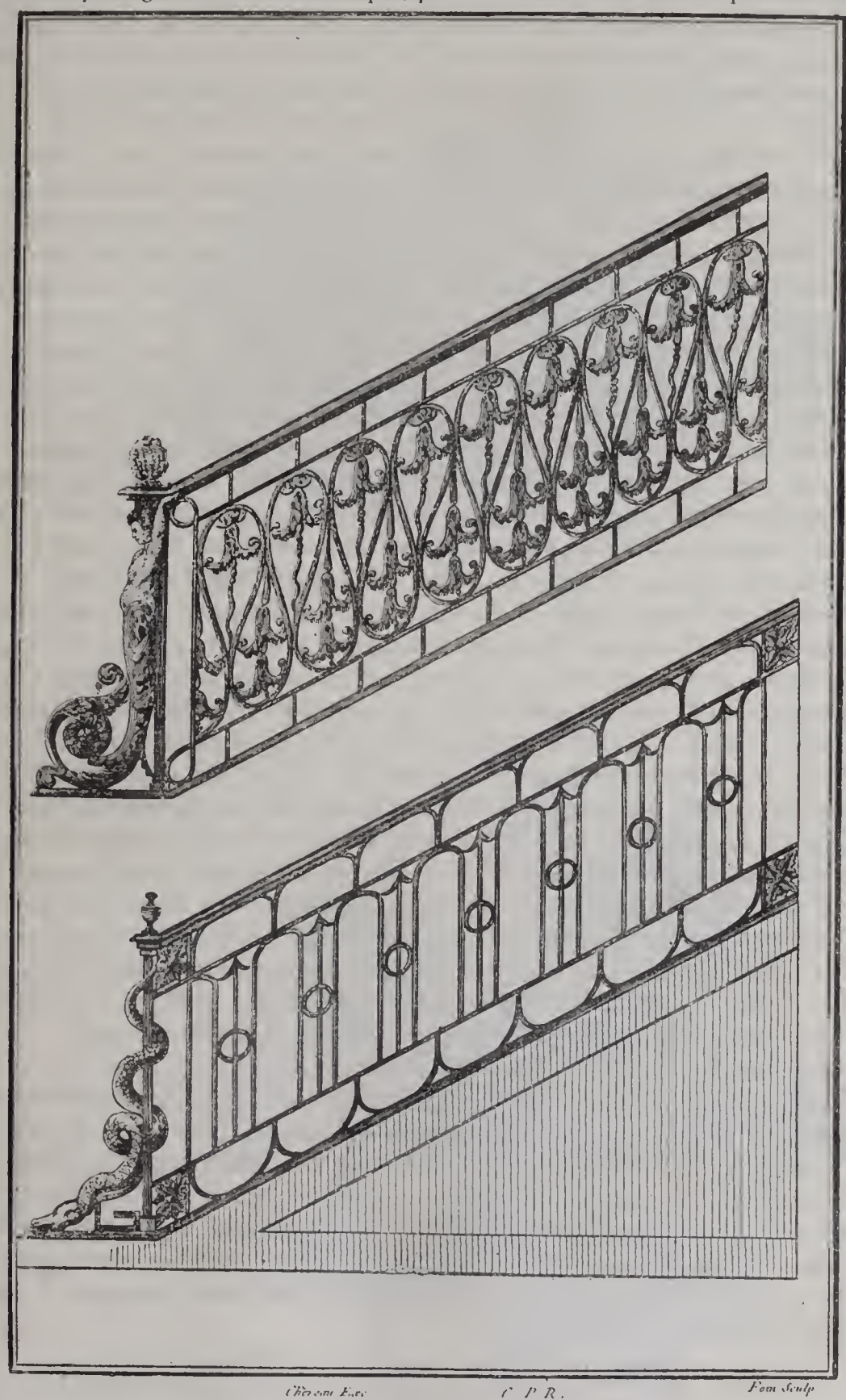
SERRURERIE (XVIIIe SIÈCLE)



H. DELAGRAVE, EDITEUR. — EDOUARD FILS, GALLOIS, IMP.

MODÈLES D'ENTRÉES DE SERRURES POUR DIFFÉRENTS MEUBLES

développées et la rampe du grand escallier du château de Chanteheux ; tous les contours et listels du remplissage sont des fers étampés, portant leurs moulures. La platte-bande et la



Rampes, par Delalonde (fin du XVIIIe siècle).

baze sont les mêmes que celles de l'Hôtel de Ville de Nancy. Ces pièces sont moins chargées d'ornemens, le travail néanmoins en est très riche et l'*exécution de cette rampe est*

conforme aux règles du bon goût; elle a fait, dans le temps que Louis XV passa à Nancy en 1744, l'admiration des connaisseurs de la cour de ce monarque. » Jean Lamour, né à Nancy le 25 mars 1698, mourut dans la même ville le 20 juin 1771. M. Ch. Cournault lui a consacré une notice intéressante à la librairie de l'art, dans la série des *Artistes célèbres*.

On ne peut omettre de citer comme pouvant donner des renseignements utiles aux serruriers une série de soixante planches gravées par Jacques Gabriel Huquier, qui se rencontre quelquefois dans le commerce, mais qui ne se trouve pas encore sur les rayons de notre bibliothèque. Cette série, formée de dix livres de six planches chacun, porte ce titre général : *Nouveau livre de serrurerie contenant soixante planches remplies de plusieurs pensées pour tous les différens ouvrages qui s'y exécutent, inventé, gravé et mis au jour par Huquier*, à Paris, chez Huquier, rue des Mathurins, au coin de celle de Sorbonne. A en juger par les estampes appartenant à ce recueil que nous avons rencontrées, le maître ornemaniste a cédé à l'entraînement de son temps et s'est inspiré des œuvres de Meissonnier et d'Oppenort, qu'il avait coutume de graver. La serrurerie dessinée par Huquier est appelée à trouver sa place dans les hôtels construits ou dans les appartements agencés par ces architectes qui avaient mis en faveur le genre rocaille, auquel on n'accorda qu'une attention assez courte.

A la fin du XVIIIe siècle, l'art prend subitement une direction nouvelle. Les découvertes faites à Pompéi et à Herculanum mettent en faveur l'étude de l'antiquité, et toutes les branches de l'art subissent l'influence nouvelle. Dans la décoration du logis, comme ailleurs, la transformation s'opère, et les ouvrages de Cauvay, de Salembier et de Delalonde nous ont conservé des dessins souvent excellents de cette époque de transition où l'on se contente de demander à l'antiquité ses inspirations sans s'astreindre à la copier servilement, comme on le fera quelques années plus tard. Les deux premiers artistes cités plus haut n'ont, que nous sachions, dessiné aucuns modèles pour les serruriers, mais Delalonde a signé plusieurs planches en compagnie d'un nommé Caillouet qui ne sauraient être consultées sans profit. Dans l'œuvre de cet artiste ou de ces artistes (H. d. 157. a.) on trouvera quatre cahiers de six planches chacun représentant des grilles, des balcons ou des rampes d'escalier. Ici on ne voit plus de rinceaux et d'enlacements multipliés; à un excès d'ornements a succédé un excès de sobriété dans la décoration, qui est souvent de bon goût; les grilles sont formées de fers de lance à peine accompagnés de quelques agrements en losange ou en rond, et, dans les rampes d'escalier seulement, on peut signaler encore quelque souvenir des usages antérieurs. Dans les derniers ouvrages de Delalonde, on ne reconnaît plus guère le style en faveur sous Louis XVI; peu à peu il se transforme et se laisse envahir par le courant qui entraîne tous les artistes à copier purement et simplement les objets antiques.

En prolongeant plus loin ces recherches on rencontrerait sans doute dans certains recueils, tels que celui que Bance a publié en 1824 sous le titre de *Recueil de décorations intérieures comprenant tout ce qui a rapport à l'ameublement* (serrurerie) (L. e. 7. a.), des indications bonnes à noter, mais la récolte serait bien mince pour la somme de travail qu'elle exigerait. Arrêtons donc ici l'énumération des renseignements que peut fournir le Département des Estampes de la Bibliothèque Nationale aux hommes qui ont intérêt ou plaisir à connaître ce que nous possédons en représentation d'objets forgés, et terminons en leur garantissant que, s'ils veulent consulter ce que nous possédons, ils trouveront largement à s'inspirer et que leur recherche ne sera pas vaine.

GEORGES DUPLESSIS,
Conservateur des Estampes à la Bibliothèque nationale.

SERRURERIE (XVIIIe SIÈCLE)

MODÈLES D'ENTRÉES DE SERRURES POUR LES DIFFÉRENTS MEUBLES

LES ARTS DÉCORATIFS EN ESPAGNE

Rapport de M. Ph. BURTY *au ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts.*

25 septembre 1886.

Monsieur le ministre,

En vous demandant, au mois de juillet dernier, l'autorisation d'un congé de quelques semaines, je vous faisais part de mon intention de le passer en Espagne, et je m'offrais pour recueillir des notes sur les écoles fondées en ce royaume en vue de l'enseignement des arts décoratifs.

Dès mon arrivée à Madrid, je me rendis auprès de M. Federico Madrazzo, directeur du musée du Prado. Malheureusement, il allait quitter Madrid pour prendre un repos que l'excès de la chaleur rend, en ce moment de l'année, indispensable. Nous ne pûmes qu'échanger quelques mots. Il me remit une lettre pour son frère, M. Pedro Madrazzo, avec lequel j'eus, à la suite d'un entretien, la promesse de documents officiels sur le fonctionnement des écoles d'art patronnées par l'Académie royale de peinture et sculpture. Les écoles étaient fermées. Je n'aurais que parcouru des salles vides de professeurs, d'élèves et peut-être dégarnies de modèles.

M. Mariano Borell, qui s'occupe spécialement de cette question près du ministère du Fomento, fournirait obligeamment tous les documents imprimés pouvant grossir l'enquête que vous avez ouverte.

Je me bornerai donc à vous remettre quelques notes sommaires sur le musée du Prado, dont l'installation est si favorable à la peinture, distribuée qu'elle est dans une grande galerie principale et dans des galeries de moindre étendue, selon la dimension des toiles. Les copistes y sont admis, ainsi que chez nous. Les gardiens ont obligeamment répondu à mes demandes de renseignements. Le cabinet du conservateur-directeur et des sous-conservateurs est au rez-de-chaussée, ce qui facilite les relations de ces messieurs avec le public. Ils m'ont semblé d'ailleurs pleins d'aménité avec les étrangers. Le catalogue, que je me suis procuré pour 4 pezetas, auprès du gardien chargé du vestiaire, en est à sa cinquième édition. Il est de format in-12. Il a été rédigé et tenu au courant des acquisitions successives, ainsi que des progrès de la critique, par M. Pedro Madrazzo, dont il demeure la propriété. Il s'ouvre sur une préface historique. Il passe en revue les écoles italiennes, espagnoles, germaines et françaises, et enregistre aussi les modèles de tapisserie de Goya, qui occupent toute une galerie, au second étage du musée.

Ces modèles de tapisserie proviennent du palais du roi. Ils ont servi à la manufacture de Santa-Barbara. Ils ont été décrits, en 1870, dans une notice spéciale par M. Cruzada Villaamil.

On ne donne ici que la mention des sujets que comporte cette suite, et les plus curieuses, au point de vue du renseignement historique, ce sont des scènes populaires prises dans Madrid et aux environs, au commencement de ce siècle. Goya, en évitant la pâle banalité des sujets allégoriques et des fables, a appliqué son talent vigoureux aux mœurs, aux allures, aux gestes, à la psychologie des personnes de son temps, et doté ainsi son pays de documents dont l'intérêt s'accroîtra sans cesse avec la marche du temps.

L'Armeria-Real, qu'un incendie a cruellement éprouvée l'an dernier, offre un intérêt considérable, tant par la beauté et la variété des pièces que pour leur origine historique. Elles sont en quelque sorte datées par leur provenance, et les artistes y recueillent des ensembles et des détails d'une incontestable vérité. Après avoir paru, en 1878, en partie, dans les salles rétrospectives du Trocadéro, mais sous des attributions où la critique autant que le bon sens relevait des erreurs frappantes, ces séries sont revenues en Espagne sous la direction éclairée et laborieuse du comte Valencia y don Juan. Un inventaire postérieur à la mort de Charles-Quint, et commenté à chaque feuillet par des dessins enluminés à l'aquarelle, a permis de restituer aux principales armures le nom du prince qui les a commandées, acquises ou portées. Mais ce qui est bien plus important pour l'éducation générale et celle des amateurs qui se passionnent pour les chefs-d'œuvre anciens des arts du fer, de l'incrustation, de la damasquinerie, de l'émaillerie, des étoffes anciennes, des cuirs, etc., c'est que, grâce à ce véridique document, on sait le nom, la place, l'usage d'un grand nombre de pièces, lesquelles, détachées de l'armure mère, n'avaient plus de signification et prêtaient à des erreurs d'ajustement innombrables. Chaque armure de tournoi comportait, en réalité, une quantité de pièces de détail, soit pour rechange, soit pour consolidation.

Quelques pièces célèbres de l'Armeria-Real ont été photographiées par les soins de la maison Laurent, et pourraient être acquises pour être distribuées par vos soins dans nos propres écoles d'art appliqué à l'industrie. Ces documents, dont l'intérêt n'est pas seulement rétrospectif, mais qui renferment des ornements tout à l'honneur des dessinateurs du xve et du xvie siècle et même du commencement du xviie siècle, sont encore consultés avec fruit par les ouvriers modeleurs, repousseurs, damasquineurs. Ils sont rangés, sous verre, dans les ateliers de la fabrique nationale d'armes de Tolède, ainsi que j'ai pu m'en convaincre quelque temps après que j'avais eu sous les yeux les originaux.

Cette même mesure, la photographie des armures et des armes d'un style supérieur, pourrait être prise à propos de notre musée d'artillerie, également très riche en belles pièces.

Comme complément du musée du Prado, dont l'enseignement se trouve généralisé par la libre juxtaposition des écoles de peinture, ainsi qu'à l'Armeria-Real qui centralise les chefs-d'œuvre de la Renaissance créés en vue du luxe dans les tournois, plus souvent qu'en vue de l'attaque ou de la défense en temps de guerre, Madrid possède un « Museo archeologico nacional » analogue à notre musée de Cluny. Un décret de 1877 en annonçait la fondation à Madrid et en provoquait de pareils dans les provinces, aidant ainsi à sauver ce qui n'avait point encore été la proie des touristes et des brocanteurs.

Un nombre considérable de dons en tous genres sont déjà venus lui donner la vie, l'enrichir.

Tous les peuples du continent, depuis le xvie siècle, sous la tutelle des académies et sous la protection du pouvoir central, ont renoncé à leur architecture nationale. L'idéal poursuivi et accepté par leurs pères pour rendre moins sombre et plus commode le combat de la vie et plus exaltantes les heures de l'enchantement, a paru suranné. L'Espagne avait, en plus que le reste du continent, à expulser de son sol une race qui n'était point auto-

chtone, mais qui avait apporté un sentiment délicieux des choses de l'art mêlé à la réalité. Extirper l'empreinte que les Mores avaient posée, comme un cachet merveilleusement gravé, dans les villes et dans les campagnes, par le charme ou la force, la précision ou l'abondance de leurs mosquées, de leurs châteaux forts, leurs palais, leurs jardins, leurs fontaines, leur poterie, leurs étoffes, leurs armes, était presque impossible. Les vainqueurs ont rarement eu tant de raisons d'être jaloux de leurs vaincus. Le style de l'Escurial ne fait pas oublier celui du Généralife. Mais la succession des temps est venue au secours des théories; le « progrès » a fait naître des exigences qu'il n'y aurait aucune possibilité physique ni morale de combattre. On a dû se borner à sauver d'une ruine définitive les édifices qui avaient survécu au délaissement, à l'expropriation. J'ai pu constater, à Tolède, avec quel soin l'admirable porte d'entrée de cette ville célèbre a été consolidée et restaurée. A Salamanque, le cloître d'un des nombreux couvents sécularisés lors de la première Révolution a recueilli les toiles de sainteté que la pourriture n'avait pas détruites.

A Madrid — pour revenir au Museo archeologico, commodément installé dans un édifice qu'égaye un beau jardin — on y range par rang d'ancienneté des bois sculptés, des autels dorés, des puits en bronze, des chefs-d'œuvre de corporations, des produits de la céramique soit more, soit plus moderne, des suites superbes et délicates de majoliques ou de porcelaines du Buen-Retiro.

A ces collections, ethniques en quelque sorte puisqu'elles nous disent le génie propre à un peuple et les mille déploiements de son activité artiste ou industrielle, sont joints un cabinet de médailles et des collections ayant trait à l'histoire naturelle.

Le Museo archeologico exhibe, à défaut des originaux, des moulages d'édifices décoratifs et de travaux caractéristiques par le style et le rendu, conservés dans divers endroits de l'Espagne, par exemple une salle de l'Alhambra. Ces moulages sont coloriés et dorés au naturel. Ils pourraient certainement devenir l'objet d'échanges fructueux avec nos collections du Trocadéro. Nous sommes bien pauvres en documents sur l'art moresque et sur l'art espagnol qui lui succéda, inspiré par d'autres courants d'idées mais exécuté en partie par les mêmes mains habiles. L'Espagne, en revanche, apprendrait à connaître les manifestations empreintes de tant de sensibilité et de tant de conscience du pittoresque local, qui, au moyen âge, sortirent du cerveau et du cœur de nos architectes, de nos sculpteurs, tailleurs d'images, miniaturistes, etc., et frappèrent d'admiration le monde occidental.

On peut se procurer à la porte du Museo le catalogue de sa section première, lequel catalogue prendra d'autant plus d'intérêt pour les artistes du pays et pour les voyageurs, que l'administration poursuivra plus jalousement son but de sauver les débris de la vieille Espagne. Une introduction y expose avec détails les phases déjà traversées, insiste sur les destinées qui l'attendent. Un avertissement préliminaire explique pourquoi ce volume est consacré aux civilisations primitives.

La mention accordée aux instruments des âges antéhistoriques, armes, outils, ornements que la pioche arrache au sol des provinces espagnoles, est d'un intérêt évident. Mais le critique feuillette vite les pages consacrées aux monuments des antiquités phénicienne, grecque, latine, égyptienne, voire de l'école enchanteresse des modeleurs de terre cuite tanagréens, pour arriver aux monuments purement moresques ou espagnols. Ceux-ci sont réservés pour les volumes suivants, qui seront ornés, à l'exemple de celui-ci, de photographies d'une rare perfection, exécutées par M. Laurent. Les objets antiques les plus précieux rangés dans les vitrines ont été choisis avec autant de goût que de discrétion.

Ce volume est donc en soi instructif. Il a paru le premier, pour obéir à cet ordre d'idées classiques, analogues aux idées religieuses, qui, dans les catalogues de nos bibliothèques, place en tête les bibles et les catéchismes.

J'entrerai plus expressément dans ce qui peut vous intéresser à propos d'une école d'art industriel que j'ai visitée à Saint-Sébastien, capitale de la province basque-espagnole de Guipuzcoa.

La ville actuelle de Saint-Sébastien, qui remplace celle que brûlèrent les Portugais unis aux Anglais en 1813, n'est point seulement une oasis délicieuse et souveraine pour les malades ou les épuisés qui viennent y prendre les bains de mer tiède et d'air pur : elle est un centre d'activité industrielle et commerciale qui tend à prendre chaque année plus d'importance. Ses habitants ont senti que l'art et ses applications multiples jouaient un rôle de plus en plus apprécié dans toutes les préoccupations élevées, et que le mélange de « l'agréable avec l'utile » n'était plus simplement une citation de bel esprit. M. Zuolaga, pour ne rappeler qu'un nom bien connu, qui incruste si habilement le fer, a ses ateliers dans la campagne avoisinant Loyola.

Au cours d'une conférence à l'Athénée, en 1879, la proposition de créer une école d'art s'appliquant aux industries fut mise en avant par un professeur du collège, M. Cabelliero. Elle fut bien accueillie. Le maire de la ville accepta la responsabilité de la mise en œuvre, laquelle fut confirmée par l'assemblée des trois provinces, qui, comme vous le savez, disposent d'un budget indépendant.

La cathédrale de Saint-Sébastien — seul édifice survivant avec quelques maisons environnantes au sinistre bombardement — est une église du XVIIIe siècle. On y voit quelques grilles d'autel forgées et des retables, des colonnes d'ordre salomonique sculptées et dorées vraisemblablement dans le pays. Dans la campagne, en passant par Renteria pour pousser jusqu'à Fontarabie, on rencontre nombre de maisons du XVIe au XVIIIe siècle, dont la façade est chargée de l'écusson de la famille : énorme cadre, en ronde-bosse, où l'écusson est couronné d'un cimier de tournoi, dont les plumes retombent pompeusement sur la droite et sur la gauche, et souvent est accolé de bêtes de blason dressées. A Loyola, les décorateurs de la chapelle si luxueuse du couvent ont pu venir de Madrid ; mais des gens du pays ont dû aussi contribuer à l'ornementation décorative. Ces décorations sont les traces survivantes d'un art local qui, dans sa composition un peu épaisse mais dans son exécution nette, n'est point à dédaigner.

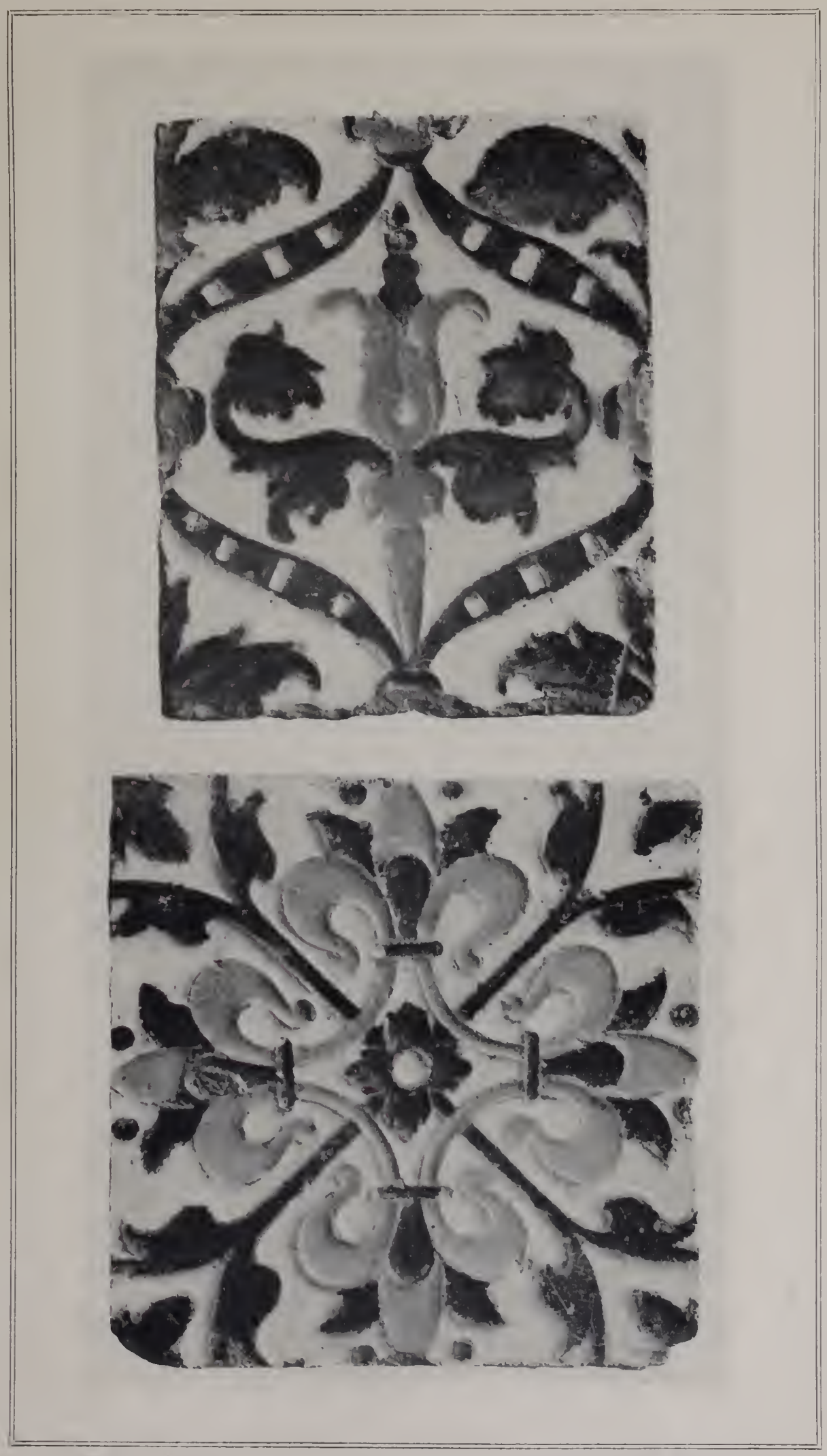
La province de Guipuzcoa est, sous le rapport de la diffusion de l'instruction, une des plus avancées de l'Espagne.

L'enseignement au premier degré y est gratuit depuis un demi-siècle. Il est naturel que le sens patriotique de la proposition de M. Cabelliero y ait été saisi et que l'application n'ait point rencontré d'opposition, tout au contraire.

Le directeur de l'école, homme instruit et distingué avec lequel j'ai eu l'honneur de m'entretenir et qui m'a remis les pièces imprimées que je joins à ce rapport manuscrit, m'a bien expliqué que le but de la fondation est de former des garçons et des filles qui apprennent habilement leur métier, après s'être agrandi l'imagination par la réflexion, l'instinct par la copie raisonnée de modèles gradués. On ne prétend pas en faire de futurs artistes dans le sens esthétique du mot. Cependant, je dois dire que le professeur de dessin succédant à celui qui vient de mourir est un élève de l'école espagnole à Rome, recommandé par l'Académie royale de Madrid, et qu'il pourra pousser plus loin que son prédécesseur les natures qui se sentiraient ambitieuses. Mais je doute que cette doctrine l'emporte jusqu'à dénaturer le but de l'institution, le fond du caractère espagnol étant très positif. Le titre est précis : « *Escuela de artes y officios de San-Sebastian.* »

J'ai visité en détails, avec la gracieuse autorisation de l'alcade-mayor de Saint-Sébastien, les salles d'études, où, — quoique les élèves fussent en vacances, — les modèles, soit imprimés, soit moulés et aussi quelques statues envoyées par l'Académie de Madrid, étaient

CÉRAMIQUE (XVIe SIÈCLE)



CH. DELAGRAVE, ÉDITEUR. PHOTOTYPIE BERGERET & DE JOUX.

CARREAUX EN FAIENCE ÉMAILLÉE (ESPAGNE, XVIe SIÈCLE)

(Don de M. Jules MACIET, Nos 89 et 96)

(Collections du Musée des Arts Décoratifs)

en place. L'installation est sommaire, sans luxe, mais appropriée à l'âge des élèves et à leur sexe.

Dans une salle à part, on taille le bois d'après des compositions. Un de ces motifs décoratifs était, je crois, destiné à l'ornementation des salles de l'hôtel de ville, dont tout l'intérieur a été incendié dans la nuit de Noël de l'an dernier.

Les cours ont lieu le soir, pendant deux heures, de 7 heures et demie à 9 heures et demie.

Ils attirent environ 250 élèves garçons et 110 élèves filles, ce qui est considérable, eu égard à la population totale de la ville, laquelle ne dépasse pas vingt mille habitants fixes. Il m'a semblé que les garçons réussissaient mieux dans la copie des dessins de construction, machines, etc., et les filles dans la copie des modèles pittoresques.

La ville ouvre, au nom des trois provinces, un crédit de 16 000 fr. tant pour le personnel des professeurs, surveillants, que pour l'entretien du matériel.

Le principe de la gratuité complète n'est pas admis, mais la rétribution est en quelque sorte fictive : les élèves payent, pour toute l'année, 5 francs. A la suite de concours, dans chaque division, on distribue des prix de 25 fr.

Le directeur m'a dit que l'on rencontre des écoles analogues dans une vingtaine de villes de province.

Un musée d'objets pratiques, de produits de la province, tels que des porcelaines exécutées dans la fabrique de Passages, est adjoint à l'école. Il est surtout en voie de formation. Je crois que la ville de Saint-Sébastien aurait intérêt à organiser une exposition générale, pendant une de ces saisons si suivies par le monde élégant et riche. On y constaterait les progrès déjà réalisés en concurrence avec les autres centres provinciaux de l'Espagne.

Je m'arrête à ces lignes, Monsieur le ministre, en regrettant combien elles sont sommaires, mais en espérant aussi qu'elles aideront à démontrer combien est utile et pressante l'œuvre que poursuit en France l'enseignement du dessin professionnel et artiste. Des institutions existant déjà dans les pays voisins du nôtre les aident à nous créer une concurrence pacifique, mais qu'il faut sans cesse surveiller.

Agréez, etc.

PH. BURTY,
Inspecteur des Beaux-Arts.

Fig. 72. — Palais du Louvre. Frise de la façade sur le quai.

CONFÉRENCE SUR

L'HISTOIRE DE L'ART ET DE L'ORNEMENT

Par M. Edmond GUILLAUME

(*Suite* [1])

MOYEN ÂGE

Au XIVe siècle, le *style ogival secondaire* produisit peu de grands édifices religieux. On acheva plutôt ceux qui avaient été commencés dans le siècle précédent. L'église de Saint-Ouen à Rouen est une exception, et encore, commencée en 1318, continuée jusqu'au XVIe siècle, elle n'a été achevée qu'en 1846, suivant les plans primitifs. L'art ogival atteint son plus haut degré de splendeur; mais justement, parce qu'il était à son apogée, il était proche de son déclin; s'il conserve la plupart des détails particuliers au style du XIIIe siècle, il porte en germe les innovations qui se développèrent au XVe siècle et amenèrent sa décadence.

Les moulures n'ont plus l'aspect mâle et vigoureux de celles du XIIIe siècle; le fût des colonnes cylindriques a des proportions plus sveltes; les chapiteaux ont une physionomie particulière, leurs tailloirs, encore élevés, sont peu saillants; les corniches et bandeaux sont rehaussés d'élégants rinceaux de feuillages divers, fraisier, figuier, vigne folle, etc., très habilement ciselés et se détachant vivement des gorges des moulures; les balustrades sont plus riches, percées de trèfles et d'ogives diversement agencées; les *roses* et les fenêtres présentent des divisions intérieures nombreuses formant un ensemble d'ogives géminées couronnées par des trèfles; enfin la décoration des contreforts devient plus riche et plus compliquée.

1. Voir la *Revue des Arts décoratifs*, VIIe année, pages 11, 33 et 129.

Quant à la statuaire, elle ressemble beaucoup à celle du XIIIe siècle par les sujets qu'elle a représentés, mais elle en diffère par une exécution plus habile, plus recherchée et par une tendance vers la nature et la réalité.

Les principaux édifices qui possèdent des parties importantes du XIVe siècle sont : l'église Saint-Ouen, à Rouen; Notre-Dame de Paris, pour le portail Nord; l'église Saint-Pierre, à Caen, pour la tour; la cathédrale de Bayeux, pour le grand portail; la cathédrale de Troyes, pour la nef; les cathédrales de Rodez, de Metz et de Toul; l'église Saint-Séverin, à Paris, et enfin, comme architecture militaire, le château de Vincennes.

Le *style ogival tertiaire*, qui comprend le XVe siècle et une partie du XVIe, apporte une science profonde des combinaisons de la construction, mais aussi une profusion d'ornements et de détails qui font disparaître les dispositions d'ensemble. L'art ogival se transforme et marche rapidement à sa décadence. Les lignes horizontales sont bannies; les arcades en accolade, ou surbaissées, apparaissent; les piliers, souvent, n'ont pas de chapiteaux; ils sont formés de moulures prismatiques qui constituent les archivoltes ou vont s'épanouir dans les voûtes; dans les fenêtres et les roses, les meneaux ne sont plus cylindriques, mais prismatiques; ils se ramifient et forment des dessins ondulés, des courbes et des contre-courbes qu'on a comparées à des *flammes*, d'où est venu le nom de *style flamboyant* (fig. 54).

Fig. 54. — Panneau de style flamboyant.

Les ornements de ce style sont faciles à reconnaître. On trouve surtout employés les choux frisés et contournés (fig. 55), les feuilles aiguës et déchiquetées du chardon (fig. 56), les rinceaux de vigne, une foule de plantes indigènes exécutées, détachées avec une habileté incroyable.

Fig. 55. — Église Notre-Dame à Caen. Claveau d'une fenêtre.

Fig. 56. — Musée des Augustins à Toulouse. Fragment du chapiteau.

Les édifices religieux complets datant du XVe siècle sont rares en France, mais on en trouve des parties importantes et nombreuses. Par exemple, dans Paris, à Saint-Germain-

l'Auxerrois, le porche, la façade et la nef; à Saint-Gervais, à Saint-Merry, le chœur; à Saint-Jacques la Boucherie, la tour; à N.-D. de l'Épine, près de Châlons-sur-Marne, le portail, la nef et la tour du Nord; à Saint-Maclou, de Rouen, le porche et des parties de la nef; à la cathédrale de Beauvais, le portail latéral, etc.

La statuaire au xve siècle a beaucoup perdu de sa naïveté. L'habileté d'exécution est aussi grande que possible, mais l'artiste songe plus souvent à faire de la satire qu'à rappeler les types religieux et sévères de l'histoire de l'Église.

Les édifices militaires et civils sont plus nombreux. On peut citer le château de Pierrefonds (Oise), l'hôtel de Jacques Cœur à Bourges, le Palais de Justice à Rouen, l'hôtel de Sens et l'hôtel de Cluny, tous deux à Paris.

Les architectes, ou plutôt les *maîtres de l'œuvre*, comme on disait au moyen âge, de tous ces grands édifices, sont peu connus. Nous ne pouvons guère citer que Robert de Luzarches, qui commença la cathédrale d'Amiens; Pierre de Montereau ou de Montreuil, qui fit la Sainte-Chapelle du Palais, à Paris; Jean de Chelles, qui fit les portails latéraux de Notre-Dame; Hugues Libergier, qui construisit à Reims l'église Saint-Nicaise, chef-d'œuvre disparu; Erwin de Steinbach, qui commença la cathédrale de Strasbourg, et enfin Pierre de Corbie et son ami et contemporain Villard de Honnecourt, qui dirigea la construction du chœur de la cathédrale de Cambrai, aujourd'hui détruite. On possède de ce dernier à la Bibliothèque nationale un recueil de croquis et de notes qui donne une idée assez complète des connaissances théoriques en architecture au xiiie siècle. Nous ne devons pas oublier Raymond du Temple, qui fut l'architecte de Charles V au palais du Louvre.

RENAISSANCE. — TEMPS MODERNES

Au moment où s'élevaient encore en France les édifices de style ogival que nous venons de décrire, se produisait, en Italie, ce grand mouvement de l'intelligence humaine que l'on a depuis désigné sous le nom de *Renaissance*, parce qu'il était en effet, dans la philosophie, les lettres, les sciences et les arts, la résurrection en quelque sorte de l'esprit de l'antiquité, disparu depuis six ou sept siècles, sous les ruines de l'Empire romain et de l'Empire de Charlemagne.

C'est en Italie qu'a commencé la révolution qui devait peu à peu faire oublier l'architecture ogivale. Les Italiens, n'ayant jamais adopté le style gothique d'une manière absolue, avaient toujours conservé quelques-unes des traditions de l'art romain; ils y sont revenus avec une prédilection toute naturelle et de plus en plus exclusive. Dès le xiiie siècle, Nicolas de Pise et Jean, son fils, en sculpture; Giotto, en peinture, et Arnolfo di Lapo, en architecture, commencent l'ère nouvelle. Au xive siècle, Brunelleschi, architecte, Ghiberti et Donatello, tous deux sculpteurs, s'attachent plus étroitement encore à l'étude de l'antiquité. En 1356, alors que le style ogival brillait encore en France dans tout son développement, Orgagna construisait à Florence les immenses arcades *plein-cintre* de la *Loggia dei Lanzi;* Brunelleschi, qui avait achevé en style gothique italien l'église *Santa-Maria del Fiore*, commencée par Arnolfo, construisait à la manière antique, toujours à Florence, la chapelle des Pazzi en 1420, l'église San-Lorenzo en 1425, le palais Pitti en 1435 et enfin l'église San-Spirito en 1471, tous édifices où la scission avec les traditions du moyen âge est complète. On y trouve une inspiration originale, indépendante, de l'art antique, sans aucune servilité. La prédominance des lignes verticales, chères aux constructeurs gothiques, disparaît; ce sont désormais les moulures horizontales qui forment les principaux reliefs à la surface des murs et qui donnent aux édifices un aspect nouveau.

En 1450, Léon Baptista Alberti construit les façades si pures de l'église Saint-François à Rimini; il écrit son traité d'architecture qui le fit surnommer le *Vitruve moderne*, et qui, multiplié par l'imprimerie, d'invention nouvelle, eut une grande influence sur ses contemporains.

A la fin du xve siècle et au commencement du xvie apparaissent les plus beaux génies de l'art italien, Bramante, Léonard de Vinci, Michel-Ange, Raphaël, pour ne citer que les plus connus, et le style nouveau, le style de la Renaissance, arrive à son plein épanouissement;

Fig. 57. — Sarcophage de Marzuppini, poete florentin, par Desiderio da Settignano.

les lignes horizontales dominent, le plein-cintre a reconquis sa prédominance absolue; les ordres romains, plus ou moins modifiés, sont adoptés exclusivement, et toute l'ornementation s'inspire, sans imitation, de la manière antique. L'acanthe, les rinceaux ont reparu, les moulures sont semblables à celles de l'antiquité romaine et présentent les mêmes ornements (fig. 57 et 58).

Mais ce style nouveau, comme tous ceux dont nous avons parlé, devait connaître aussi la décadence. L'œuvre la plus considérable de la Renaissance italienne à son apogée est, sans contredit, la vaste basilique de Saint-Pierre de Rome, commencée par San Gallo, continuée par Bramante, achevée, pour le dôme, par Michel-Ange (fig. 59). Celui-ci y marqua certainement, d'une manière admirable, sa main puissante; mais, loin de se rapprocher, comme l'avaient fait ses prédécesseurs, du vrai style antique, il s'en éloigna et, par ses fantaisies, comme le dit Th. Hope dans son *Histoire de l'architecture*, « il ouvrit la barrière à toutes les extravagances architectoniques dont Rome et le monde furent ensuite inondés »; il fut le père moral et artistique des Borromini, des Bernini, etc., fauteurs de la décadence (1630 à 1680).

Après cette esquisse rapide de la Renaissance italienne, à son apparition, dans son épa-

nouissement et dans sa décadence, il nous reste à voir comment et à quelles dates ce style se répandit sur l'Europe, pour remplacer le style ogival, dans les différentes contrées où celui-ci, ayant poussé de profondes racines, était plus solidement établi qu'il ne l'avait jamais été en Italie. La Renaissance pénètre d'abord en France, puis en Angleterre, puis en Allemagne. Les écoles franc-maçonniques, qui conservaient les secrets de la science de l'art ogival, se dissolvent, disparaissent peu à peu, et bientôt cette unité de conception et de goût qui reliait les édifices des provinces les plus éloignées avait disparu. L'émancipation

Fig. 58. — Fragment d'un tombeau à S. M. de la Paix (Rome), par le Sansovino.

s'accentue, l'individualisme règne et se montre dans les produits de l'art comme dans les œuvres de la littérature.

Toutefois, il ne faut pas croire que le style de la Renaissance se soit introduit très rapidement en France : il y eut lutte entre les traditions locales et les nouveautés qui arrivaient

Fig. 59. — Basilique de Saint-Pierre à Rome.

d'outre-monts. Du reste, vous le savez, un art ne meurt pas, il ne se transforme même pas tout d'un coup. On n'adopta d'abord que les moulures antiques et certains motifs de décoration : les édifices restaient gothiques par leur ossature et ne rappelaient l'antique que par certains détails.

Il y a eu lutte, je le répète; en même temps que se construisait à Paris, en 1532, le portail latéral de l'église Saint-Eustache, où se trouve en plein le style de transition du gothique à la Renaissance, on élevait à Beauvais le portail latéral, un des plus beaux spécimens du style ogival flamboyant, ce qui prouve que la révolution architectonique ne s'opéra pas complètement et en même temps sur tous les points de la France.

Fig. 60. — Château d'Ecouen. Chapiteau d'une colonne dorique.

Le style ogival paraît avoir été regardé pendant quelque temps comme caractéristique des édifices religieux. Il persista certainement plus longtemps dans ces édifices que dans les constructions civiles, palais, châteaux, hôtels de ville, etc. Jean Bullant, qui appartenait essentiellement, comme architecte, à l'école de la Renaissance, édifia le château d'Écouen pour le duc de Montmorency, dans le nouveau style et avec une grande perfection (fig. 60); mais, quand il s'agit de la chapelle de ce château, il reprit le style gothique. Il fit de même pour l'église d'Écouen.

Fig. 61. — Chapiteau du château de Gaillon.

La façade du château de Gaillon, dont vous voyez une grande et belle partie dans la cour principale de l'École des Beaux-Arts, offre un type intéressant du style de transition (fig. 61) ; il y en a d'autres, tels que l'hôtel du Bourgthéroulde à Rouen, l'abside de l'église Saint-Pierre à Caen, le château de Blois et une grande partie de l'église de Brou, à Bourg-en-Bresse.

Le tombeau de Louis XII à Saint-Denis (fig. 62), celui du cardinal d'Amboise dans la cathédrale de Rouen, la façade latérale de l'église Sainte-Clotide aux Andelys, les églises de Gisors et de Villeneuve-le-Roi, les châteaux de Nantouillet, d'Ussé, de Chenonceaux, de

Villers-Cotterets, par Jacques et Guillaume Le Breton, de Chambord (fig. 63), par Pierre Nepveu, dit Trinqueau, l'Hôtel de Ville de Paris (fig. 64), et l'hôtel Carnavalet (fig. 65) appartiennent au nouveau style.

Des circonstances politiques aidèrent à l'introduction dans notre pays du style de la Renaissance italienne. Charles VIII commence en 1494 les guerres en Italie, Louis XII les continue en 1499 et François Ier en 1515 jusqu'en 1535. Nos rois et les grands seigneurs à leur suite voient les palais italiens, les villas, les églises, etc. — « Le contraste était si fort avec la barbarie du Nord, dit Michelet, que les conquérants étaient éblouis, presque intimidés de la nouveauté des objets. Devant ces tableaux, ces églises de marbre, ces villas délicieuses peuplées de statues, ces belles filles couronnées de fleurs qui venaient, les palmes en main, leur apporter les clefs des villes, ils restaient muets de stupeur. » Au retour, les cités, les manoirs gothiques, parurent froids, tristes, sans lumière, sans richesse et sans art.

Fig. 62. — Pilastre du tombeau de Louis XII à St-Denis (1517).

Charles VIII fait alors exécuter par des ouvriers italiens la charmante chapelle du château d'Amboise; Louis XII fait construire une partie du château de Blois dans le style de transition; son exemple est suivi par les seigneurs, qui érigent dans leurs terres de somptueuses demeures, telles que le château de Meillant. François Ier à son tour augmente ce même château de Blois, dans un style plus développé et plus franchement Renaissance; il fait construire le château de Madrid, le château de Chambord (fig. 63) et appelle en France une foule d'artistes italiens, tels que Fra Giocondo, Léonard de Vinci, le Rosso, le Primatice, Andrea del Sarto, Niccolò dell' Abbate, Benvenuto Cellini, Serlio, etc., peintres, sculpteurs, architectes, dont les œuvres se retrouvent aujourd'hui, en partie du moins, au palais de Fontainebleau (fig. 66).

D'autre part, l'enthousiasme se développant, d'éminents architectes français vont étudier à la source même, en Italie : Pierre Lescot, Philibert Delorme, Jean Bullant en reviennent pour construire ces chefs-d'œuvre de la Renaissance française, qui procèdent de l'antiquité, tout en conservant un goût très individuel, et qui ne doivent rien aux monuments italiens. Je veux parler du bâtiment occidental de la cour du Louvre et de la fontaine des Innocents, par Pierre Lescot; de la partie centrale du château des Tuileries (fig. 67 et 68) et du charmant château d'Anet (fig. 69), dont le portail orne la cour de l'École des Beaux-Arts, par Philibert Delorme; du château d'Écouen (fig. 60) et de l'hôtel de Soissons, dont il ne reste malheureusement qu'une tourelle en forme de colonne, près de la Halle au blé de Paris, par Jean Bullant.

Sous Henri III et Henri IV, Androuet Ducerceau et son fils, puis Dupeyrac, succèdent à ces grands artistes et achèvent la galerie du Louvre, sur le quai, commencée sous Henri II (fig. 70, 71 et 72); sous Louis XIII, Jacques ou plutôt Salomon de Brosse élève d'abord, pour Marie de Médicis, le palais de Luxembourg, puis la façade de l'église Saint-Gervais;

Lemercier travaille à l'agrandissement du Louvre et fait à Fontainebleau l'escalier de la cour du Cheval blanc. Chez ces derniers architectes l'antiquité est moins bien comprise que dans le siècle précédent; au lieu d'en chercher l'esprit on se contentait d'en emprunter et d'en reproduire les éléments principaux. A l'origine de la Renaissance française, l'ornementation s'inspira de la manière antique, mais sans imitation, avec une originalité très marquée et pleine de saveur, où se mêlent les souvenirs de l'antiquité, combinés avec tout ce que l'esprit français tirait de lui-même et de son passé. En dehors des ornements des moulures : oves, perles, rais-de-cœur, feuilles d'acanthe, etc., viennent les *arabesques* (en Italie *grotteschi*), combinaisons fantastiques d'animaux, de végétaux, etc., où se déploient le caprice et la fantaisie (fig. 73); des médaillons les accompagnent dans

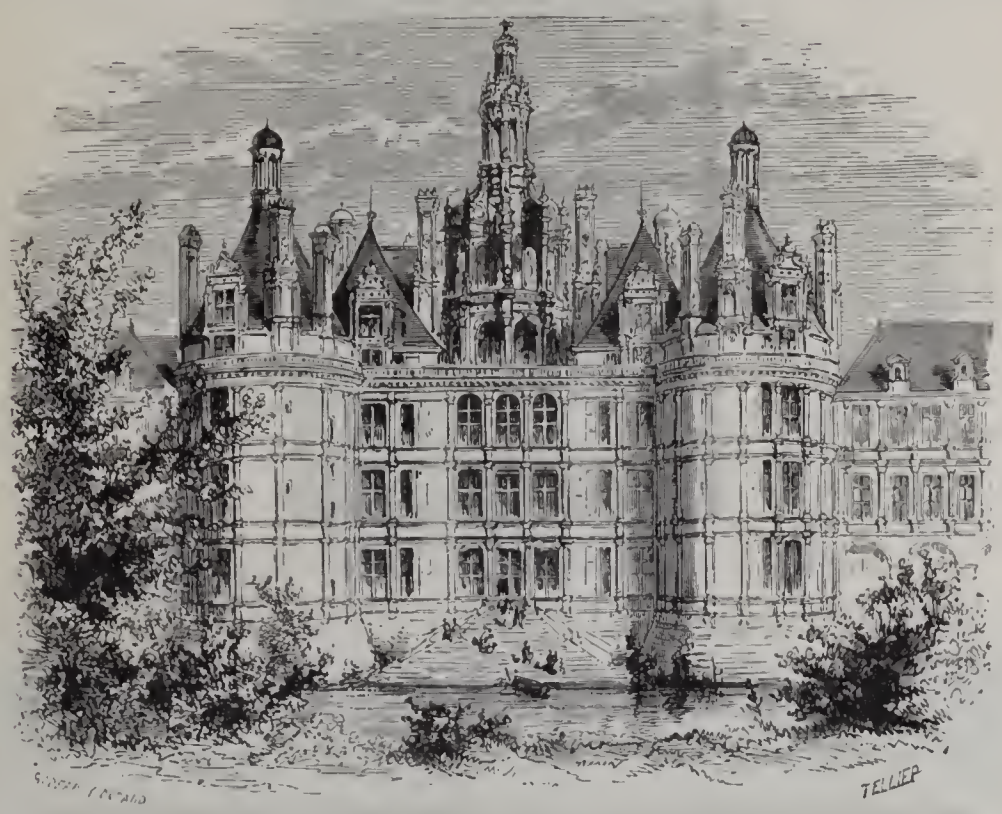


Fig. 63. — Château de Chambord.

les frises, sur les pilastres, etc. ; partout la plus grande liberté se montre dans l'ornementation. P. Lescot, Ph. Delorme, Jean Bullant, qui étaient allés étudier les monuments antiques en Italie, se montrèrent plus savants, plus corrects dans la décoration de leurs édifices, mais ils maintinrent au plus haut point leur individualité et conservèrent à leurs œuvres un caractère national. Il n'en fut plus de même, comme nous venons de le dire, sous leurs successeurs Salomon de Brosse et Lemercier.

La riche élégance, la finesse du style adopté sous François Ier font place, sous Louis XIV, à une ère nouvelle. Le style devient grandiose, sévère; c'est le moment de la colonnade du Louvre, par Claude Perrault, et des splendeurs du château de Versailles, dues en grande partie au surintendant des bâtiments : Jules Hardouin Mansart. C'est aussi le Palais Mazarin, aujourd'hui la Bibliothèque nationale, le collège des Quatre Nations, aujourd'hui palais de l'Institut; ce sont les dernières constructions du château de Blois, par François Mansart, oncle du précédent, pour Gaston d'Orléans. Louis Levau, qui avait construit le Palais Mazarin, chargé par Colbert de *réparer* les Tuileries, défigure l'œuvre de Philibert Delorme et achève les pavillons de Flore et de Marsan, commencés, le premier sous Henri IV, le second sous Louis XIII. On peut encore se rappeler l'architecture de ces pavillons,

aujourd'hui disparus et remplacés, architecture que l'on appelle *colossale* à cause de ces grands ordres, de ces grands pilastres qui avaient la hauteur de trois ou quatre étages. C'était le règne du pompeux et du solennel, dont l'influence s'étendit en France et dans toute

Fig. 64. — F couronnée. Ancien hôtel de ville de Paris (1533).

l'Europe. Il en reste un spécimen dans la cour des Tuileries et sur la place du Carrousel, du côté nord.

Pour compléter l'esquisse des monuments du règne de Louis XIV, il faut citer encore l'hôtel des Invalides, de Libéral Bruant, son magnifique dôme par Hardouin Mansart,

Fig. 65. — Postes. — Dessus de porte, hôtel Carnavalet (vers 1444).

qui fit aussi le château de Trianon, la place Vendôme et la place des Victoires. Après Hardouin Mansart vient François Blondel, qui fit la porte Saint-Denis.

L'architecture religieuse ne produit guère, après la chapelle de Versailles, que l'église Saint-Roch, par Jacques Lemercier et Robert de Cotte ; l'église de Notre-Dame des Victoires, par Pierre Le Muet et Libéral Bruant; Saint-Thomas d'Aquin, de Pierre Bullet, et l'église de Saint-Sulpice, commencée par Levau.

L'architecture privée prend au contraire un très grand développement; la quantité de châteaux, d'hôtels et de maisons de campagne élevés au XVIIe siècle est considérable. La

Fig. 66. — Panneau sculpté au château de Fontainebleau (1526).

Fig. 67. — Chapiteau d'un pilastre ionique. Palais des Tuileries (1564).

liste en serait trop longue. Citons seulement l'hôtel de Soubise, où sont aujourd'hui les Archives nationales, l'hôtel de Beauvais, rue Saint-Antoine, par Antoine Lepautre, et l'hôtel de la Vrillière, où est aujourd'hui la banque de France, et qui est de François Man-

sart. Quant aux châteaux, nous ne pouvons oublier celui de Maisons, qui est aussi de François Mansart et une de ses œuvres les plus remarquables; le château de Dampierre (Aube), par son neveu Hardouin; le château de Vaux-Praslin, que Fouquet fit construire par Levau, et certaines parties du château de Chantilly.

Quand Louis XIV eut disparu de la scène du monde, l'architecture, miroir fidèle de l'état moral des sociétés, reflète les mœurs, l'esprit, le goût du temps qui tendent à se corrompre. Au lieu de faire grand et noble, on cherche le petit et le commode, le joli et l'agréable : là est toute l'architecture de cette époque, à peu d'exceptions près. Ce qui domine, c'est la fantaisie, le caprice, la coquetterie raffinée et frivole; tout cela renfermé d'abord dans des

Fig. 68. — Face latérale du chapiteau d'une colonne ionique. Palais des Tuileries.

limites admissibles, qui devaient bientôt se laisser déborder par un goût faux et bizarre. On eut le style *Pompadour*, *rococo*, *rocaille*, qui affecte le mépris de la ligne droite et lui substitue partout la ligne capricieusement et voluptueusement contournée; partout l'empreinte d'une fantaisie sensuelle, mais dans laquelle, il faut le dire, on retrouve toujours l'esprit français.

Les principaux architectes de cette époque sont Pierre Patte, qui publia les monuments érigés en France au roi Louis XV; Robert de Cotte, élève, beau-frère et successeur d'Hardouin Mansart; il acheva la chapelle de Versailles, le dôme des Invalides, l'hôtel de la Vrillière, et fit le portail de Saint-Roch; il eut pour émule Boffrand, qui, entre autres choses, fit la belle décoration des appartements de l'hôtel de Soubise. Un artiste qui maintint le mieux l'architecture à cette époque, malgré une décadence réelle, c'est Gabriel, admirateur de l'art antique, qui sut résister à la mode et à ses caprices. Il fit l'École militaire, le monument de Louis XV et la place de la Concorde avec les belles façades du ministère de la Marine et du Garde-Meuble. Il fit aussi le château de Compiègne et la salle de spectacle du château de Versailles.

Le père du genre *rocaille*, c'est Oppenord, qui fut dans notre pays le représentant trop hardi de la décadence italienne, si rapidement menée par le Bernin et le Borromini, dont il fut l'élève. C'est surtout dans l'ornementation des appartements qu'il montra la tendance de son esprit et qu'il ne tarda pas à faire prévaloir un style bizarre, désordonné, extravagant, dans lequel les réminiscences borrominiennes se montraient comme des fantaisies nouvelles. Il fut chargé de la décoration d'une partie des appartements du Palais-Royal et

de plusieurs hôtels à Paris. Oppenord eut des imitateurs; il exerça par ses succès une influence pernicieuse sur un certain nombre d'artistes, désireux de suivre le goût et le style imposés alors par les exigences des grands seigneurs, ou par des particuliers riches qui voulaient avoir avant tout des habitations à la mode.

ED. GUILLAUME.

(*A suivre.*)

Fig. 69. — Panneau de porte au château d'Anet (1548).

L'ÉCOLE DE DESSIN ET DE MODELAGE DES FABRICANTS DE BRONZE

Le dimanche 21 novembre a eu lieu la distribution des récompenses aux élèves de l'école de dessin et de modelage fondée rue Saint-Claude, à Paris, par la réunion des fabricants de bronze et des industries qui s'y rattachent.

Cette école, qui rend déjà de réels services et a obtenu des résultats remarquables, est ouverte depuis le 15 septembre 1885. L'enseignement est gratuit, et comprend le dessin, le modelage, le style, l'ornementation, les notions d'anatomie, d'architecture, les proportions du corps humain, des notions de géométrie et de perspective. Il est donné entièrement par M. Eugène Robert, le sculpteur bien connu dont les œuvres nombreuses témoignent d'un talent si souple, si varié, d'un sentiment si délicat qui lui crée comme un lien de parenté avec notre grand Clodion. Avec un dévouement infatigable, M. Eugène Robert a presque tout organisé dans cette école du bronze, et c'est à lui qu'on doit les progrès extraordinaires des élèves. Quatre fois par semaine, les mardi, mercredi, jeudi et vendredi, il fait un cours qui dure de huit à dix heures du soir, donnant à ses leçons la portée spéciale qui convient à l'industrie particulière à laquelle ses élèves se destinent, parmi lesquels se trouvent des dessinateurs, des sculpteurs, des ciseleurs, des monteurs, des tourneurs, etc.

M. Eugène Robert a même su innover dans son rôle de professeur. Il a créé une méthode d'enseignement dont nous exposerons ici, au prochain jour, les excellents principes. Son cours d'ornementation, notamment, est d'une simplicité, d'une clarté qui le recommandent d'une façon toute particulière. L'artiste groupe par séries successives ses modèles sur un tableau. Il prend, par exemple, une plante ornementale, une feuille, et, par des gradations méthodiques, indique toutes les transformations décoratives qu'elle a subies aux diverses époques. Il procède de la même manière pour tout autre ornement, en sorte qu'on a sous les yeux autant de tableaux synoptiques, en quelque sorte, de l'histoire des styles. Rien de plus clair, de plus net, de plus facile à comprendre pour les élèves.

Aussi est-ce M. Eugène Robert qui a eu les honneurs de la séance de la distribution de prix, car les orateurs qui ont pris la parole ont rendu un hommage bien mérité au zèle, à l'intelligence de l'excellent professeur.

La cérémonie avait lieu dans la salle des fêtes de la mairie du IIIe arrondissement, sous la présidence de M. Antonin Proust, président de la société de l'Union centrale des Arts décoratifs, assisté de MM. Marsoulan, conseiller municipal, Vavasseur, maire du IIe arrondissement, Essègue, maire du IIIe, Henri Bouilhet, Barbedienne, etc.

Voici le discours qu'a prononcé M. Antonin Proust :

Mesdames, Messieurs,

Je dois tout d'abord remercier M. le Maire du IIIe arrondissement, qui nous offre aujourd'hui l'hospitalité. M. le Maire du IIIe arrondissement et moi nous sommes je ne dirai pas de vieux amis, mais des amis solides, parce que nous nous sommes rencontrés sur ce terrain de l'art industriel qui groupe tous les dévouements à la cause du travail national. C'est cette amitié qui m'a valu sans aucun doute tout à l'heure les paroles très bienveillantes que M. le Maire a prononcées à mon adresse.

M. le Maire m'a demandé, à la fin de son discours, si l'Union centrale des Arts décoratifs, que j'ai l'honneur de présider, était disposée à seconder l'initiative qu'il a prise dans son arrondissement en créant une bibliothèque d'art industriel. Je réponds à l'honorable M. Essègue que l'Union centrale des Arts décoratifs considère toutes les bibliothèques d'art industriel qui se créent dans Paris comme les filles légitimes de sa bibliothèque de la place des Vosges fondée en 1863 et qui a rendu tant de services aux industries parisiennes, et l'Union centrale des Arts décoratifs a la ferme volonté, non seulement de ne point abandonner ses enfants, mais de les doter dans la mesure où ses ressources le lui permettent.

Cela dit, messieurs, j'adresse mes remerciements à la Chambre syndicale des fabricants de bronze pour le grand honneur qu'ils m'ont fait en m'invitant à présider la première distribution des prix de leur école de la rue Saint-Claude. Je suis toujours très sensible aux témoignages de sympathie que veulent bien me donner ceux qui se vouent à cette tâche éminemment patriotique du développement de l'enseignement professionnel. Et j'ai été d'autant plus touché de la démarche faite auprès de moi par votre très actif et très distingué président, M. Gagneau, que je tiens en la plus haute estime l'industrie parisienne du bronze. Dans notre siècle, — il est permis de le dire, — c'est seulement en France que l'industrie du bronze a conservé son caractère d'industrie artistique, et cela tient au génie de l'art français. Jamais dans aucun temps, chez aucune nation, l'art du sculpteur n'a été supérieur à ce qu'il est parmi nous depuis plus de six cents ans, et l'on peut affirmer que si les sculpteurs français vous avaient toujours eus à leur disposition pour traduire leur pensée, ce n'est pas seulement du XVIe siècle que daterait votre art, c'est le moyen âge qui nous aurait transmis par le métal ces merveilles de goût, de style et de véritable intelligence de l'ornementation que nous admirons au musée du Trocadéro et que, pour ma part, je me suis attaché à réunir là pour rendre un suprême hommage au génie de mon pays.

Mais c'est — on ne saurait trop le répéter — dans ce siècle que vous avez fait l'effort qui vous place à la tête des industries d'art. Vous y avez d'autant plus de mérite; les hommes comme les Victor Paillard, les Denière, les Barbedienne, les Christophle, ont d'autant plus droit à notre reconnaissance que votre art s'était manifestement refroidi au contact du franc style grec de l'empire. Il vous a fallu provoquer une véritable Renaissance. Mais aussi quels collaborateurs vous avez rencontrés dans cette admirable école de sculpture qui est l'honneur de notre temps!

Depuis 1830, chacune des expositions a marqué pour vous une victoire. Et, tout récemment, quand vous m'avez fait l'honneur de me conduire dans votre école de la rue Saint-Claude, quand j'ai pu constater le dévouement, le zèle, le talent de vos professeurs, quand il m'a été donné de voir avec quelle assiduité ces jeunes gens viennent, le soir, après le rude labeur de la journée et insouciants des distances à parcourir, profiter des connaissances générales que vous leur donnez et des applications particulières que vous prenez le soin de leur enseigner, je me suis dit que nous devions demeurer sans inquiétude sur l'avenir de l'art du bronze en France, et que 1889 serait pour vous un nouveau triomphe.

Oh! je n'ai garde de méconnaître les efforts qui se font autour de nous. J'en suis même tellement préoccupé que je saisis avec empressement toutes les occasions qui s'offrent à moi pour aller voir ce qui se passe dehors. Il est fort difficile, messieurs, de juger les étrangers sans être taxé d'exagération dans un sens ou dans l'autre. Mais on a le devoir de dire la vérité.

Pour ma part, je l'ai dite, et je ne me las-

serai pas de la répéter. La vérité est que nous sommes, grâce à de vieilles et saines traditions, grâce à ce sentiment inné de la mesure et de la proportion qui constitue à proprement parler le goût, mieux doués que nos concurrents. La vérité est que si nous savions grouper toutes les bonnes volontés, qui sont innombrables parmi nous, et cela non pas pour les absorber, mais pour les fortifier, que si nous avions soin de nous pourvoir des institutions qui nous manquent, que si nous nous entendions, sans distinction de partis, pour décharger le travail des charges trop lourdes qui pèsent sur lui, pour dégager la France de l'odieuse contrefaçon qui l'opprime, nous n'aurions rien, absolument rien à redouter. Mais, tandis que nous perdons un temps précieux à des débats stériles, à des conflits d'attributions ou à des déplacements d'influences, tandis que nous oublions ce qui devrait toujours dominer dans nos actes, l'amour du bien public, au dehors chacun poursuit lentement sa route, épiant nos gestes, dérobant nos idées, appliquant nos méthodes et mettant au service de la conquête de cette toison d'or qui s'appelle la supériorité artistisque non pas les enchantements de la fable, mais les réalités de la science.

Je le dis en toute sincérité. Je suis allé au mois de mai dernier en Angleterre. Là, il y a un temps d'arrêt. Mais en Allemagne où j'étais au mois d'août, on marche à pas de géants. Le chemin parcouru dans ces dernières années est incalculable. Une chose m'a surtout frappé. Il semble que dans ce vieux pays tout le monde veut redevenir jeune. L'art a passé sur l'Allemagne à plusieurs reprises, mais il n'y a jamais laissé de traces profondes. Aujourd'hui il se produit comme un soulèvement de germes demeurés longtemps improductifs. Partout on se met en face de la nature. On lui dérobe des secrets et l'on cherche à utiliser les conquêtes péniblement faites en s'efforçant d'atteindre l'art qui est le sommet de toutes les civilisations. L'Allemagne, messieurs, a une grande faiblesse qui réside précisément dans sa force trop grande pour être bien équilibrée. Le travail y est peut-être plus menacé qu'ailleurs, parce qu'il peut être inquiété dans sa sécurité par la moindre secousse européenne. Mais ne comptons pas trop là-dessus. Disons-nous ceci : C'est que nous sommes les premiers et qu'il nous faut rester les premiers. Ne nous laissons pas illusionner par les reprises momentanées du mouvement des affaires. Car c'est surtout dans la prospérité qu'il faut s'armer pour lutter contre le retour des mauvais jours. Vous avez, vous, messieurs, apporté votre pierre à l'édifice. Je vous en félicite. Mais tournez-vous du côté des pouvoirs publics et dites-leur bien qu'ils doivent vous seconder, vous encourager parce que leur devoir est de venir en aide à ceux qui travaillent. Nous vivons dans un temps où l'on parle beaucoup d'économies. Il est une économie que je prends la liberté de recommander à nos contemporains. C'est l'économie des paroles inutiles. Songeons aux actes. Quant à moi, je vous donne l'assurance que je ne cesserai d'employer ce qui me reste de forces pour faire prévaloir dans le Parlement la cause du travail national, et à rappeler que le travail français est et doit rester privilégié entre tous, puisqu'il a la langue la plus claire, l'esprit le plus net, le goût le plus pur.

ECOLES

Le Rapport annuel de l'École des arts industriels de Francfort-sur-le Mein vient d'être publié. Il résulte de ce document que jusqu'au 19 septembre l'école avait été visitée par 120 élèves assistant aux cours du dimanche, 134 aux cours du soir, et 30 aux cours professionnels. Le nombre moyen des assistants aux cours du soir pendant les trois trimestres de 1886 a été de 137, celui des élèves présents aux cours du dimanche, de 120, et celui des élèves des cours professionnels, de 30. Plusieurs donations importantes ont été faites pendant cette année, notamment par MM. de Rothschild, par l'Association polytechnique, et par MM. Coutgen et Fleck. Ces donations ont facilité l'entrée de l'école à un plus grand nombre d'élèves. Le rapport constate que la fréquentation des cours du soir est devenue beaucoup plus régulière que les années précédentes, à la suite de la mesure prise par la direction d'obliger les professeurs à dresser un procès-verbal des absences. L'école a reçu un don en espèces de 1000 marcs à titre de legs fait par feu le conseiller du commerce M. G.-A. de Neufville.

L'École professionnelle de Cologne. — Le 30 octobre dernier a eu lieu à Cologne l'inauguration solennelle de nouveaux bâtiments de l'École professionnelle des arts industriels. A l'occasion de cette cérémonie, le conseil d'administration de l'école avait organisé une exposition des divers travaux exécutés par les élèves. On a profité également de cette circonstance pour remettre sur le tapis le projet de créer à Cologne un musée des arts industriels, et cette idée, déjà préconisée auparavant mais à peu près abandonnée jusqu'alors, a été accueillie cette fois avec tant de faveur que la mise à exécution en aura très vraisemblablement lieu à bref délai. Le 30 octobre se sont réunis aussi à Cologne les délégués des diverses branches de l'association centrale des arts industriels.

MUSÉES

Allemagne. — Le musée de Rostock s'est enrichi récemment d'un certain nombre d'œuvres d'art appartenant au XVIe et au XVIIe siècle. Ces acquisitions, qui se rattachent presque toutes à l'art décoratif, sont dues, en grande partie, aux soins du savant professeur de Leipzig, M. A. Scheffers, qui, au cours de l'été de 1885, s'est rendu avec quelques élèves de l'école des beaux-arts de cette ville au Mecklembourg, en vue d'y étudier les principaux monuments de la Renaissance allemande et d'acheter les objets de nature à compléter les collections du musée. Parmi ces objets figure un bahut qui se trouvait de temps presque immémorial dans la famille Seer, de Rostock, et dont le travail est, dit-on, très remarquable sous le rapport de la sculpture et de la mosaïque.

EXPOSITIONS

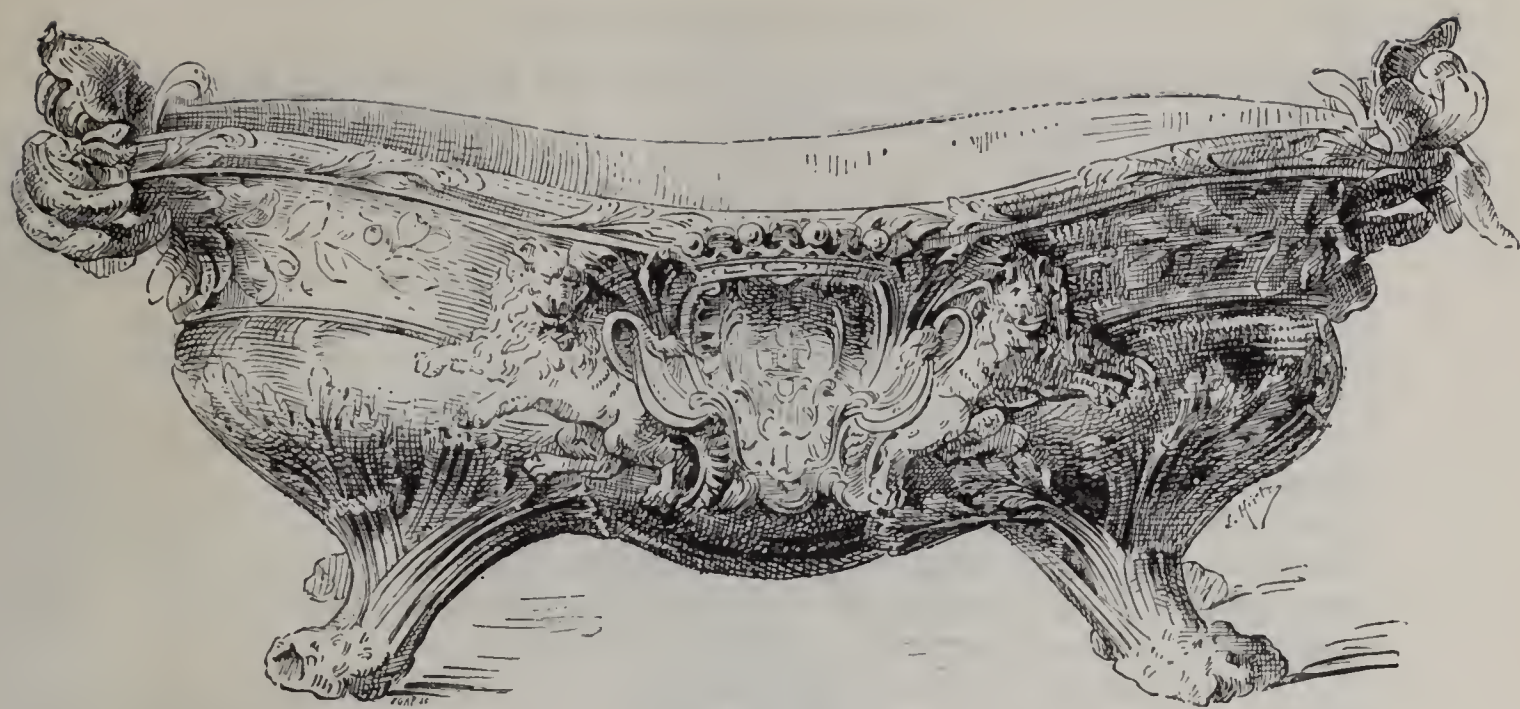
La clôture de l'exposition de Berlin. — L'exposition jubilaire de Berlin a été clôturée le 31 octobre par le ministre des Cultes, M. von Goszler, en séance solennelle de l'Académie des beaux-arts. Le secrétaire de l'Académie, M. le conseiller secret Zœllner, a donné à cette occasion lecture d'un rapport auquel nous empruntons quelques données statistiques. Le nombre des objets exposés s'est élevé à 3500, dont 1400 tableaux à l'huile, 240 aquarelles, 101 gravures sur cuivre, 298 ouvrages de sculpture, 400 dessins et projets d'architecture. En outre, la section historique a compté 500 tableaux, dessins et statues et 65 cartons renfermant des œuvres d'art graphique. Pour la première fois, une section spéciale a été réservée aux arts décoratifs, qui se sont trouvés représentés par 400 numéros. L'étranger a envoyé 754 objets fournis par 531 exposants, répartis comme suit : Autriche-Hongrie, 121 ; Angleterre, 111 ; Italie, 80 ; Belgique, 69 ; Danemark, 33 ; Russie, 31 ; Pays-Bas, 23 ; France, 19 ; Suède, 19 ; Espagne, 16 ; Suisse, 9. L'art allemand pro-

prement dit était représenté par 924 exposants, qui ont envoyé 1267 numéros. L'exposition a duré 162 jours. Les visiteurs se sont élevés à 1 200 000, sans compter 10 000 abonnés. Les recettes s'évaluent en chiffres ronds à 660 000 marcs, auxquels doivent s'ajouter 60 000 marcs provenant d'autres sources, et, de plus, un subside de 100 000 marcs alloué par l'État et par la ville de Berlin. L'excédent, qui sera sans doute assez considérable, doit être distribué en secours aux artistes nécessiteux. Le produit total de la vente des objets a été, somme ronde, de 1 000 000 de marcs. Dans cette somme ne sont pas comprises les acquisitions faites par l'État et se montant à 160 000 marcs. L'empereur a donné en outre 100 000 marcs sur sa cassette personnelle pour faire d'autres achats.

L'exposition de Birmingham. — Une exposition des arts industriels vient d'avoir lieu à Birmingham dans des conditions exceptionnelles. Les organisateurs avaient eu pour objet de réunir des modèles et des spécimens représentant toutes les branches de l'industrie, mais ils n'avaient admis comme exposants que les personnes résidant exclusivement dans un rayon de quinze milles de Birmingham. Malgré ces restrictions, le nombre des exposants a été relativement considérable, et plus de deux cent cinquante industries distinctes ont été représentées. Pour ajouter à l'exposition un élément d'intérêt, la section d'archéologie de l'Institut de Birmingham y avait envoyé une série d'esquisses et de dessins des anciennes rues de la ville aujourd'hui disparues. Une pièce séparée avait été réservée à tous les dessins exécutés par James Watt, le célèbre constructeur de machines à vapeur. Dans d'autres pièces, figuraient les anciens métiers de Birmingham : les batteurs d'or, les fondeurs de cloches, les éperonniers, les briquetiers, etc. L'art décoratif y occupait également une place marquante. La maison Chamberlain et la maison King et Jones avaient exposé un buffet d'encoignure, en style Renaissance, richement sculpté et une garniture de chaises en chêne dont les parties mates offraient un heureux contraste avec le poli des moulures. MM. Morris et Norton avaient réuni dans un pavillon un mobilier complet de salle à manger en chêne, et un mobilier de salon en bois de rose avec incrustations de divers bois, le plus bel ouvrage de ce genre qui ait été exécuté à Birmingham.

Le rédacteur en chef gérant : Victor Champier.

COULOMMIERS. — IMPRIMERIE P. BRODARD ET GALLOIS.



Jardinière en argent, exécutée par Buron, élève de Thomas Germain. (Collection de M. le marquis de Foz.)

L'ORFÈVRERIE FRANÇAISE AU XVIIIe SIÈCLE

QUELQUES ŒUVRES DE TH. GERMAIN [1]

La toilette de la Dauphine. — Les candélabres d'or de Versailles.

La toilette de la Dauphine et les deux candélabres d'or de Louis XV semblent avoir été les deux œuvres capitales de Th. Germain. Aussi nous nous sommes attachés à rapporter ici tout ce qui existe sur l'histoire de ces deux pièces.

Lorsque le Dauphin épousa en premières noces Marie-Thérèse d'Espagne, de nombreuses commandes furent faites pour son ameublement et son service, les pièces du Garde-Meuble ne suffisant pas pour la constitution complète de sa maison.

Cette union fut de courte durée, et deux ans après le Dauphin épousait Marie-Josèphe de Saxe, une des plus charmantes figures de la cour de France au XVIIIe siècle.

On fit peu de frais pour la seconde Dauphine ; la maison qui avait été constituée pour Marie-Thérèse fut conservée pour Marie-Josèphe de Saxe. Le *Journal du Garde-Meuble* n'enregistre en 1747 aucune nouvelle commande. On n'avait même pas changé les tentures de la chambre à coucher [2].

Aussi croyons-nous que la toilette dont nous allons nous occuper fut exécutée par

1. Nous offrons à nos lecteurs la primeur d'un fragment du livre intitulé *Étude sur l'orfèvrerie française*, que M. Germain Bapst va publier prochainement. — On sait que notre collaborateur s'occupe depuis longtemps de l'histoire de l'orfèvrerie et que M. le baron Pichon lui a communiqué tous ses papiers et l'a aidé de ses conseils et de sa science. Le chapitre que nous publions est l'historique des deux pièces les plus célèbres de Thomas Germain, le grand orfèvre du Roi Louis LIV.

2. Voir l'*Inventaire de Marie-Josèphe de Saxe*, in-4°, page 21. Paris, Lahure, 1883.

Germain pour Marie-Thérèse d'Espagne, et remise ensuite à Marie-Josèphe de Saxe lorsqu'elle devint à son tour Dauphine de France.

La commande n'avait pas été faite directement par le roi, ni sous le contrôle de l'intendant général du Garde-Meuble ; nous n'avons donc pu connaître exactement la date de sa livraison.

Ce qu'il y a de certain, c'est qu'elle était déjà livrée en 1748, comme nous le verrons par les ordonnances de payement ci-dessous. Elle avait été commandée par Mme la duchesse de Brancas, surintendante de la maison de la Dauphine, qui avait le droit d'ordonner directement sans passer par le service du Garde-Meuble [1].

Le duc de Luynes [2] l'indique comme ayant été exécutée en 1745 pour Marie-Thérèse d'Espagne et coûtant soixante mille livres.

Deux ordonnances de payement, peu précises, existent aux Archives nationales [3] ; ce sont les seuls documents de comptabilité que nous ayons eus sous les yeux, concernant le prix de cette toilette ; nos grands dépôts publics n'en contiennent aucun qui puisse faire connaître le nombre des pièces qui la composaient ainsi que leur décoration.

Le *Mercure de France* [4] signale l'existence de la toilette en question et ne donne aucun détail.

Dans son journal de novembre 1759, Barbier raconte que « Marie-Josèphe de Saxe voulut envoyer à la Monnoie, dans le courant de la même année, une toilette d'argent toute neuve, dont les façons coutoient très cher. Le Roy lui a défendu de le faire. »

Était-ce celle de Germain ? Aucun document [5] ne nous en a encore fourni la preuve, mais tout nous porte à le croire, car nous n'avons rien trouvé qui permît d'attribuer à un autre orfèvre cette merveille de travail et de goût. La princesse en voulait faire le sacrifice ; le roi ne se borna pas à la sauver de la fonte en 1759, car, lors du décès de Marie-Josèphe, l'intendant général du Garde-Meuble ayant fait l'inventaire des bijoux de la Dauphine, le roi écrivit en marge de la note : « Réservez la grande toilette et les bijoux. »

1. Voir les Archives Nationales. — O¹ 3745.

2. De Luynes. *Mémoires sur la cour de Louis XV*, publiés par Dussieux et Soulié. Paris, 1860, tome VI. Lundi 10 mai 1745, page 438.

3. A. N. — O¹* 392, folio 375. — O¹ 493, folio 14 v°.

A. N. — O¹ 392, folio 375. Dépêche 630.

A Paris le 1er Aoust 1747. M. de Chalus de Verin.

Le sieur Germain ayant besoin de fonds à compte de la dépense de la toilette de Mme la Dauphine vous voudrés bien lui payer la somme de 20 000 l. sur le produit de la vente des charges soit sur ce que vous devés sur la vostre ou de ce que vous pourés avoir entre les mains provenant de ce qui est encore dû il vous sera tenu compte de cette somme en rapportant quittance du Sr Germain. Je vous suis M. très entièrement dévoué.

A. N. — O¹ 393, folio 14 v°. Dépêche 28.

A M. Chalus Trésorier de Madame la Dauphine.

A Versailles, le 18 janvier 1748.

L'État de toutes les dépenses qui ont M. esté faites par le S. Germain orphevre du Roy pour la toilette de Mme la Dauphine et argenterie de la garderobbe ont été arrêtées par Mme la Dsse de Brancas à la somme de 176168 l. 2s 4d sur quoy vous luy avés payé sur le produit de la vente des charges 125 000 l. ainsi il ne luy reste plus dû que 51 168 l. 2s 4d que vous voudrés bien encore lui payer sur le restant du prix de la vente des charges et comme vous pourriés ne pas avoir encore tout ce fond entre les mains vous vous arrangerés s. v. p. avec luy de manière qu'il soit entièrement payé au plus tard le 15 d'Aoust et qu'indépendamment de 8000 l. que vous luy donnerés dans le cours de ce mois, il reçoive le 15 de chaque mois suivant jusques à celuy d'Aoust prochain ce quy luy restera dû par portion égalle il eut même désiré que ce payement eut put estre un peu acceleré le Sr Germain ayant attendu longtemps en rapportant ses quittances cette somme sera passée en dépense dans vostre compte du produit de la vente des charges. On ne peut vous estre M. plus parfaitement dévoué que je le suis.

4. *Mercure de France*, septembre 1748. page 229. « *La Toilette de Madame la Dauphine* est un des ouvrages les plus estimés de ce célebre artiste. »

5. Dans notre *Étude sur Marie-Josèphe de Saxe* nous sommes tombés dans quelques erreurs, relativement à l'histoire de cette toilette. Les nouveaux documents que nous avons eu le bonheur de découvrir nous ont permis de retablir la vérité.

C'est ensuite de la décision dont il s'agit que Louis XV rendit l'ordonnance [1] qui prescrivait la conservation de ladite toilette au Garde-Meuble avec les joyaux de la couronne.

Candélabre en or. Dessin de Thomas Germain. (Collection de M. le baron Jérôme Pichon.)

Nous ignorons ce qu'elle devint depuis, mais on peut supposer qu'elle y demeura jusqu'à

1. Ordonnance du 20 avril 1767. — A. N. — O[1] 3326, publiee dans l'*Inventaire de Marie-Josèphe de Saxe*. Paris, Lahure, 1883, page 131.

« De par le Roy,

« Sa Majesté voulant pourvoir à la conservation des Pierreries et Bijoux qui appartenoient à feüe Madame la Dauphine, tant de ceux quelle a aporté en venant en France, que ceux dont Sa Majesté lui a fait présent lors et depuis son mariage, a ordonné et ordonne par lesdites pierreries qui ont été remises, par ladite Duchesse de Lauraguais dame d'atour de feüe Madame la Dauphine, au sieur comte de St Florentin, Conseiller du Roy en tous ses Conseils, Ministre et Secrétaire d'État et des Commandemens de Sa Majesté, Commandeur de ses Ordres, pour en être fait en sa présence un Etat et Description, et ensuite l'estimation par le Sieur Jacquemin, Jouaillier du Roy et le Blanc Jouaillier de feüe Madame la Dauphine, que Sa Majesté a commis et commet à cet effet; voulant que ledit État et Estimation soit

la Révolution, et que la toilette signalée par Hébert dans son *Almanach de 1780* [1], comme étant à cette date au Garde-Meuble et ayant appartenu à la princesse des Asturies, était probablement celle de la Dauphine. La toilette de la princesse des Asturies avait été expédiée en Espagne, le 25 novembre 1765; il en existe un accusé de réception, en date du 2 janvier 1766 [2]; il est invraisemblable qu'elle fût retournée de Madrid à Paris à une époque postérieure.

Au contraire, au moment où écrit Hébert en 1780, la toilette de la Dauphine Marie-Josèphe de Saxe devait être au Garde-Meuble en vertu de l'ordonnance de Louis XV du 20 avril 1767, ci-dessus reproduite.

Nous arrivons au « dernier ouvrage de Germain : *les girandolles d'or*, qui suffisent, dit l'abbé Lambert, pour éterniser sa mémoire [3]. Ces girandolles sont composées d'un arbre qui sort d'un enroulement posé sur le sol, soutenu de quatre rouleaux. Sur la plate-forme est une riche mosaïque de fleurs de lys, et de là sortent des enroulements qui forment des cartels, où sont représentées les armes du Roy, avec les colliers de ses ordres. De ce même enroulement s'élève un arbre ou tourbillon de feuilles, où l'on voit quatre petits amours, occupés à attacher une guirlande de lauriers, qu'ils entrelacent dans les branches, tandis qu'ils arrangent les mêmes branches, pour qu'elles puissent recevoir les soleils qui portent les lumières. »

Le *Journal du Garde-Meuble* vient à l'appui de la description de l'abbé Lambert :

« Deux très belles girandolles de dix-huit pouces et demy de haut à cinq branches terminées en tournesols.

« Le plateau chantourné sur le rond et semé de fleurs de lys en mosaïques et soutenu d'enroullements qui portent quatre espèces de consolles qui s'y agraffent, entre lesquelles sont quatre cartouches pictoresques dont deux cizelés des Armes de France, entourés des Ordres et les deux autres des trois Couronnes, le tout de relief.

« La tige formée d'un grand enroullement est accompagnée et ornée de graines, fleurs, feuilles et branchages de relief, d'après nature, et de quatre amours de différentes attitudes.

« Les deux d'en bas arrangent et supportent une guirlande de laurier; ceux d'en haut se donnent la main, l'un range une branche, l'autre contient le tournesol qui termine la girandolle.

« Il y a des graines mobiles de tournesol, qui se posent le jour sur les bassinets et s'ôtent pour faire place aux bobêches qui reçoivent les bougies.

« Les girandolles avec leurs graines mobiles et bobêches pesent l'une cinquante trois marcs une once neuf gros et demy, et l'autre cinquante deux marcs cinq onces et demy gros.

« Lesdites girandolles dans leurs étuis de maroquin rouge, enrichis d'Armes et ornements dorez [4]. »

déposé entre les mains du Secrétaire d'État de la Maison de Sa Majesté, pour lui être représenté lorsqu'Elle le jugera à propos, et que lesdites pierreries soyent remises ez-mains du Sieur de Fontanieu, Intendant et Controlleur général des Meubles de la Couronne, ainsi que la grande Toilette de vermeil de feüe Madame la Dauphine, pour rester sous sa garde au Gardemeuble, jusqu'à ce qu'il en ait été autrement ordonné, veut pareillement Sa Majesté, qu'il soit fait un État estimatif, par les Jouailliers susdits de ce qui reste de Bijoux d'or et autres appartenant à feüe Madame la Dauphine et dont elle n'a pas disposé par son Testament, pour être lesdits Bijoux vendus et le prix d'iceux employé au payement de quelques sommes dües par feüe Madame la Dauphine.

« Fait à Versailles, le 20 avril 1767.

« Signé : Louis.

« Et plus bas : Phelypeaux. »

1. Hébert, *Almanach pittoresque de 1780*, tome II, page 22.
2. *Mercure de France*, avril 1766, page 159.
3. L'abbé Lambert, *op. cit.*, tome III, page 288.
4. A. N. — O[1] 3314, page 70 v°.

Après le Garde-Meuble, le *Dictionnaire* de Lempereur nous donne à son tour une description suivie d'une réflexion *philosophique* [1].

« Dans cette paire de girandolles d'or à cinq branches, qu'il fit pour le Roy en 1748, des enroullements qui embrassent les cartels où sont les Armes de la France s'élèvent de dessus

PROJET DE CANDÉLABRE EN OR. Dessin de Thomas Germain.
(Collection de M. le baron Jérôme Pichon.)

une riche plate-forme, et, dans ces mesmes touffes de feuillages, se jouent des amours occupés d'y joindre une guirlande de laurier et d'oranger; ces fleurs que l'on nomme soleils destinées à recevoir les bougies. Jamais l'orfèvrerie n'a rien produit d'une aussi étonnante perfection et l'on peut dire de ce dernier chef-d'œuvre de Germain, *materiam superabat opus. Mais ni la richesse de l'invention, ni la beauté du travail n'empêcheront*

1. *Dictionnaire des artistes* de Lempereur, voyez Germain.

la cupidité de détruire les ouvrages de ce grand artiste, assujetti par état à n'employer que des matières précieuses. »

Nous les retrouvons, en 1779, dans le *Dictionnaire historique de la Ville de Paris* [1], et enfin Dulaure [2] les vit encore en 1786.

Mais les descriptions ci-dessus empruntent aux deux dessins que nous donnons ici, et que possède le baron Pichon, un intérêt plus vif.

Ces dessins sont de la main de Germain, et il n'est pas douteux que l'artiste, faisant en cela comme il est toujours de coutume, proposait au choix du roi divers arrangements, et corrigeait ses esquisses suivant la volonté de son royal maître.

Il y a tant d'analogie entre les deux dessins originaux du baron Pichon et les descriptions que nous venons de reproduire, que nous ne faisons aucun doute sur l'origine de ces dessins et qu'on serait tenté de s'en servir pour reconstituer, avec le texte, les candélabres tels qu'ils ont dû être faits.

Les amours y sont moins nombreux que dans la pièce exécutée, mais également occupés à attacher des guirlandes, tandis que d'autres soutiennent des fleurs de lis; les fameux tournesols sont à leur place, et, ce qui devient une preuve irréfutable, ce sont les armoiries fleurdelisées qui prouvent par leur présence que ces projets avaient été dessinés pour Louis XV.

Nous n'avons pas à insister sur l'élégance, ni sur le bon goût de ces pièces, ce serait superflu. Rien ne fut épargné pour les rendre dignes de figurer dans les appartements du roi.

Le 1er janvier 1746, nous dit le *Journal du Garde-Meuble* [3], « le Roy a remis à M. de Fontanieu, à Versailles, un lingot d'or pesant 13 marcs 5 onces 4 gros, pour être délivré au St-Germain, Orfèvre du Roy, a compte des deux Girandolles d'or à lui ordonnées pour servir au grand couvert de Roy ».

Ce n'est que le 10 février suivant que M. de Fontanieu remit ce lingot à Germain, qui lui en délivra un certificat daté du même jour, et le 2 octobre 1747 nous trouvons une autre livraison de 11 marcs 4 onces 6 gros 18 grains « d'or pour subvenir à l'augmentation et déchet des matières d'or indispensables dans la confection des deux girandolles d'or à lui ordonnées pour servir au grand couvert du Roy, et en même temps païer les frais du controlle ».

Nous savons que ces girandoles sont entrées au Garde-Meuble [4], sous les nos 2809 et 2810, pour un poids total de 105 marcs 6 onces 1 gros. Elles figurent pour le même poids dans les inventaires [5] de la nouvelle chambre du roi en hiver, à Versailles, des années 1767, 1769, 1770, 1779, 1785, 1787 et enfin 1789.

Ce dernier inventaire donne la valeur à laquelle elles furent estimées au moment de les livrer à la fonte :

Les girandoles.	110 000 livres
Les châssis en glace.	600 —
Ensemble.	110 600 livres

A voir l'ensemble de l'inventaire, on ne peut supposer que, malgré sa grande situation et les nombreuses relations que Germain avait parmi les artistes, il pût recevoir d'une façon quelque peu suivie. Sa vie devait être entièrement consacrée à l'éducation de ses enfants.

1. *Dictionnaire historique de la Ville de Paris*, édition de 1779, page 789. (Hurtaut et Magny.)
2. *Nouvelle description des environs de Paris*, édition de 1786, tome II, page 275. (Dulaure.)
3. A. N. — O1 3314.
4. A. N. — O1 3314. 1er O1 3515, page 14 v°.
5. A. N. — O1 3475. O1 3451 et 3452, premier volume, page 14.

Son atelier était établi dans une maison qu'il avait achetée le 3 avril 1743 et qui était située rue des Orties, au coin de la rue Matignon [1].

Il donna dans cet atelier les premiers éléments d'orfèvrerie à trois de ses élèves : à François-Thomas, son fils, dont nous suivrons tout à l'heure la carrière, à Louis-Joseph Lenhendrick et à Pierre-Étienne Buron.

Lampadaire en argent composé par Thomas Germain pour l'abbaye de Sainte-Geneviève.

Lenhendrick entra en apprentissage chez Germain le 23 août 1738 [2] et ne le quitta que neuf ans après, quand il fut reçu maître par privilège des galeries du Louvre en 1747 [3].

Il ne reçut pas seulement chez son maître les leçons de son art et les enseignements du métier; il y puisa aussi les principes d'honneur et de probité qui lui firent tenir dans la

1. Contrat de vente à cette date pour une somme de 14 000 livres comptant et 1 200 livres de rente viagère. (Étude de Me Bezançon, notaire à Paris.)

2. A. N. — Z 39. Les actes de l'état civil de la Ville de Paris ne possèdent aucune pièce le concernant.

3. A. N. — (10 A 80.) K 1042. Grand Garde le 10 octobre 1777.

corporation un rang élevé. Il fut successivement garde, puis grand garde de l'orfèvrerie parisienne. Il avait pour poinçon L L et une colonne.

Parmi les œuvres assez nombreuses qui existent encore de lui, on peut signaler le flambeau de la collection Eudel [1] et le service en vermeil de M. Chabrières-Arlès [2], un des objets les mieux conçus dans le style imité de l'antique mis en faveur par Soufflot, et connu depuis sous le nom de style Louis XVI.

Lenhendrick et François-Thomas furent les continuateurs de Thomas, en ce qu'ils conservèrent toujours la pureté des lignes dans les pièces qu'ils exécutèrent, et parce qu'ils ne voulurent jamais subordonner la forme d'un objet à sa décoration. Buron entra en apprentissage chez l'orfèvre du roi en 1725 ; il y séjourna dix ans et fut reçu dans la corporation en 1735, présenté par son maître qui lui servit de caution. Son atelier fut successivement rue de la Fromagerie, rue Notre-Dame et quai Pelletier. Buron travailla encouragé et recommandé par Germain. En 1745, il exécutait pour plusieurs membres de la famille de Bragance un plateau et une jardinière fort jolie [3]. Son poinçon était P E B et une étoile.

L'œuvre de Germain et celle de ses élèves contrastent étrangement avec celle de Roëttiers [4], qui, succédant à Meissonnier [5] dans la mode du jour, faisait déborder son imagination trop vive, et noyait les lignes architecturales dans l'exubérance des formes et des contours du style rococo.

Mais l'œuvre de Thomas Germain n'était pas destinée à disparaître avec ses trois élèves : Auguste [6], le plus habile des orfèvres de la fin du siècle, devait recueillir et continuer la grande tradition de l'orfèvrerie française dont Germain avait été le chef au XVIIIe siècle.

Un quatrième apprenti, Jean-Louis Tourteau [7], s'est plus spécialement occupé de la joaillerie et de l'étude des pierres. Associé plus tard avec Aubert, joaillier de la Couronne, il retailla complètement les diamants du Trésor royal et réalisa dans cette opération une fortune considérable [8].

1. Nous devons à l'obligeance de M. Eudel de reproduire la gravure de ce flambeau. (Cette planche est extraite des *Éléments d'orfèvrerie* déjà cités.)

2. Régent de la Banque de France et Receveur général de Lyon. Voir le catalogue Eudel, n° 25, flambeaux de Lenhendrick au baron Pichon.

3. Ces objets ont été achetés depuis peu par M. le marquis da Foz, à l'obligeance de qui nous devons de les reproduire.

4. Jacques Roëttiers, né en 1707, fils de Norbert Roëttiers, graveur général des monnaies de France, reçu maître orfèvre par privilège du Roy, en vertu d'un arrêt du Conseil en date du 23 septembre 1733, orfèvre du Roy, marié en 1734 à Marie-Anne Besnier, fille de l'orfèvre Nicolas Besnier, Garde et Doyen Grand Garde de l'orfèvrerie en 1754. Décédé le 17 mai 1784, aux galeries du Louvre. A. N. — Z 256, 3139, 3025, 3031, 3066, 3142. K 1045. Almanach Dauphin, 1772.

5. Juste-Aurèle Meissonnier, reçu maître orfèvre par brevet du Roi en date de 1725, habitait rue Fromenteau, avait comme poinçon J O R, devenu architecte et dessinateur du cabinet du Roi.

6. Auguste-Robert-Jacques, reçu maître orfèvre par privilège du Roy, en vertu d'un arrêt du Conseil le 15 janvier 1757, était avant sa nomination un ciseleur distingué. Il exécuta un grand nombre de pièces pour toutes les cours d'Europe, fit un chiffre considérable d'affaires, eut son fils comme successeur. (Réception du 12 avril 1785.)

A. N. — Papiers de la cour des Monnaies, discours de bacheliers de l'école de dessin, 1779. Archives de l'état civil.

Avait comme poinçon : R J A et une palme.

7. Jean-Louis Tourteau, fils de Jean-Baptiste, orfèvre à Beaucaire, reçu maître orfèvre le 12 janvier 1757, par privilège des Gobelins, à l'âge de vingt-huit ans. Il demeurait quai des Orfèvres, où il faisait le commerce des diamants et la banque. (Almanach Dauphin de 1772.) Poinçon J L T et un tourteau.

A. N. — Z 93, 3051, 3054, 3057, 58. K 1020, 1021. Extrait des registres de baptême de l'église Saint-Barthélemy, en la cité à Paris, constatant la naissance de son fils Jean-Baptiste, né de son mariage avec Marie-Anne Étienne.

8. A. N. — K 1020, 1021. Sa fortune fut évaluée par Lenoir, chargé de prendre des informations sur lui, à plusieurs millions. Il avait acheté la charge de receveur général des finances, en 1775, avait fondé deux autres maisons d'orfèvrerie sur le quai des Orfèvres, et avait acheté l'hôtel de Livry, dont il avait fait sa demeure. De plus, il avait acquis deux titres de la succession du comte d'Eucelles d'Orvilliers et de Septeuil, dont ses deux fils portaient le nom. L'aîné d'entre eux devint premier valet de chambre du Roi.

Il exécuta aussi durant cette association un grand nombre de bijoux : nous possédons encore les dessins de ceux qui furent exécutés pour le comte d'Artois lors de son mariage.

La haute situation de Germain, l'estime dont il était entouré, le firent successivement désigner par les électeurs parisiens pour remplir les fonctions de conseiller de ville et celles d'échevin. Il fut nommé à cette haute fonction le 16 août 1738 [1] par 42 voix sur 75 votants, puis réélu, le 20 août 1741, par 66 voix sur 71 votants. C'est en cette qualité qu'il fut anobli et créé écuyer; ses fils continuèrent après lui de porter ce titre [2].

Sa position à la municipalité parisienne lui procura l'exécution de nombreux objets. On sait qu'en diverses circonstances la ville de Paris, représentée par le prévôt des marchands et les échevins, faisait exécuter des œuvres d'art, le plus souvent en matières précieuses, destinées à servir d'ex-voto dans les chapelles de Paris, ou bien à être remises en cadeau à des princes ou à des personnages éminents.

Ce grand artiste dut produire un nombre considérable d'œuvres; nous devons d'autant plus en déplorer la perte que toutes portaient, paraît-il, le sceau de sa puissante originalité.

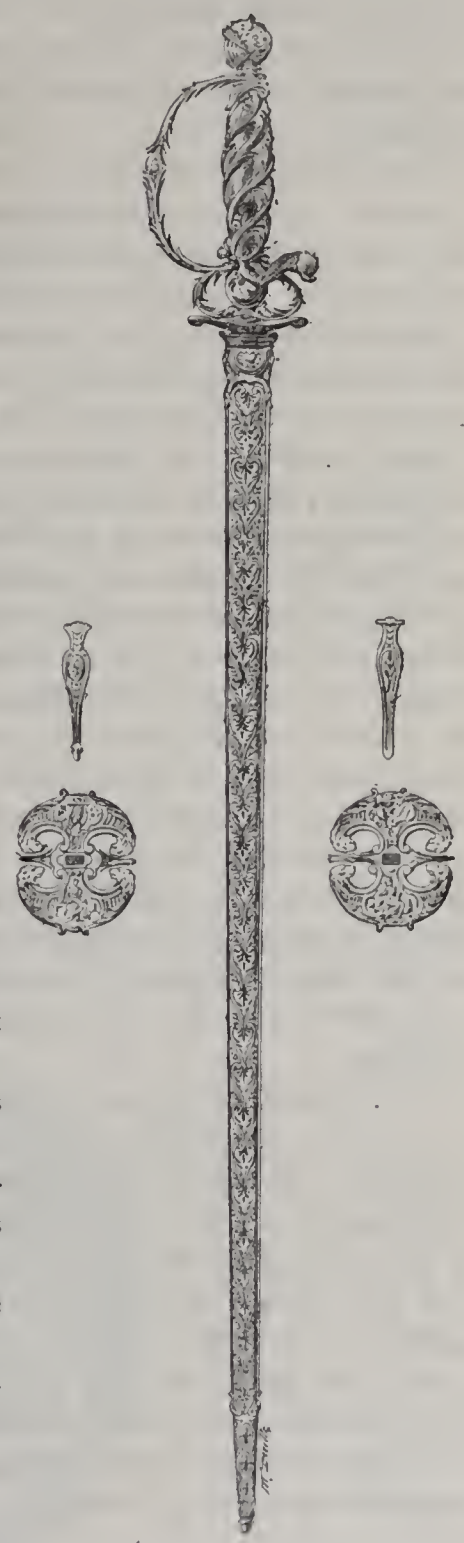
Celles, en bien petit nombre, qui sont parvenues jusqu'à nous, révèlent une connaissance approfondie du dessin et de l'architecture. L'exécution et la ciselure sont soignées, les détails sobres, tout enfin est raisonné et d'un goût parfait.

Nous ne connaissons que trois pièces authentiques de cet orfèvre, subsistant aujourd'hui :

1° Une écuelle en vermeil à deux oreilles plates, finement ciselées, à ornement rocaille et portant en relief les armes du cardinal Farnèse. Le couvercle, décoré d'ornements gravés et de canaux creux en spirale, est surmonté d'un artichaut.

Son plateau, de forme oblongue et à contours, présente un décor analogue à celui de l'écuelle et porte au centre les mêmes armoiries gravées [3]; cette pièce date de 1733.

2° Deux flambeaux avec trois têtes de béliers et des croisés de rubans d'ornementation simple [4], datant de 1737.



Épée du Dauphin.
Dessin et projet de Thomas Germain.
Collection des Archives nationales.

3° Un flambeau d'étude en vermeil à deux lumières, avec tige se divisant et destinée à

1. A. N. — H 1858, folio 1er.
2. Nous possédons l'original de cette seconde nomination signée de la main de Taitbout. Jal, *op. cit.*, au mot Germain. *Mercure de France*, août 1738, page 1824.
3. Ce légumier, passé de la collection *Léopold Double* dans celle de *Paul Eudel*, est actuellement dans celle du prince *Demidof*. *Catalogue de la collection Paul Eudel*, Paris, 1884, page 24.
4. Ces flambeaux, ayant appartenu au comte *de la Béraudière*, sont aujourd'hui à M. le baron *Pichon*.

recevoir un abat-jour ; les bassinets représentent des vases à godrons sortant de deux coquilles ; il fut fait en 1747 [1].

Après avoir décrit les quelques œuvres de Thomas Germain qui lui ont survécu, nous ne croyons pas pouvoir mieux faire que de reproduire l'éloge qu'en ont fait ses contemporains.

Voici l'appréciation que fait de son talent Mariette dans l'*Abecedario* [2] : « M. Thomas Germain, à mon avis, est, depuis le célèbre Ballin, le plus excellent orfèvre que la France ait eu. Ce n'est pas que M. Meyssonnier ne puisse le lui disputer en certaines parties, mais, à tous égards, je trouve M. Germain supérieur. Son goût d'ornement est plus sage, ses compositions moins fantasques, et, quant à l'exécution, la sienne n'est pas moins brillante. Si M. Germain ne copie pas tout juste l'antique, et si, pour se prêter au goût régnant, il se livre à des formes singulières, il ne donne jamais dans des écarts blâmables, et autant qu'il le peut il emprunte de l'antique et des bons maîtres ce qu'ils ont de beau, et il en embellit sa manière. On voit plusieurs de ses ouvrages où il a représenté des légumes, des fruits, des animaux et même des figures qui sont merveilleusement bien touchés et ciselés avec art. Tout cela s'est fait sur ses dessins et sur ses modèles, et dans les morceaux d'une plus grande importance on peut compter qu'il y a donné les derniers coups et qu'il y a mis l'âme. Cela se remarque principalement dans cette superbe vaisselle d'or qu'il a faite pour le roy, et dont il étoit d'usage depuis plusieurs années de fournir à S. M. une pièce au jour de l'an. Il commença par une écuelle couverte, et il a fini par deux magnifiques chandeliers ornés de guirlandes. Il sembloit que ce dernier morceau devoit couronner tout ce qu'il avoit fait de beau jusqu'alors. »

« On sera sans doute surpris, dit l'abbé Lambert, son contemporain, que la vie de ce grand homme ait pu suffire à ce nombre infini d'ouvrages ; mais on le sera bien davantage lorsqu'on sçaura qu'il ne laissoit rien paroistre qui ne fût de sa composition et qui n'eût été dessiné, modelé et ciselé de sa main [3]. »

Le *Mercure de France* [4] de septembre 1748 lui consacre un article biographique très élogieux.

J.-F. Blondel [5] (dans son ouvrage sur l'architecture française déjà cité) s'exprime ainsi :

« Il n'y a point de Cour en Europe qui ne possède des ouvrages d'orfèvrerie de ce grand homme. Il portoit si loin la perfection de son art, qu'il lui est arrivé plus d'une fois de recommencer un ouvrage parce que les ouvriers qu'il employoit, quoiqu'il choisît ce qu'il y avoit de plus habile, en avoient négligé quelque partie.

« Aux talents qu'il avoit reçus de la nature pour sa profession, Germain joignoit une profonde connoissance du dessin, de la sculpture et de l'architecture. »

En 1788, un ancien garde de l'Orfèvrerie, du nom de Lecain [6], se fit un devoir de rendre hommage à ses prédécesseurs dans les termes suivants [7] :

« Claude Ballin, orfèvre du Roi sous Louis XIV, exécuta pour ce prince les superbes meubles en argent qui furent fondus à la paix de Risvick. Il eut pour successeur Pierre

1. Ce flambeau a été la propriété de M. le baron Pichon. (Voir le n° 60 du catalogue de sa collection.)
2. *Abécédaire* de Mariette, publié par Ph. de Chennevières et A. de Montaiglon. *Archives de l'Art français*. Paris, 1853-1854, tome II, page 298.
3. L'abbé Lambert, *op. cit.*, tome III, page 288.
4. *Mercure de France*, septembre 1748, page 229.
5. J.-F. Blondel, *Architecture française*. Paris, 1754, tome III, page 64.
6. Lecain ou Lequin Jean Malquis, reçu maître orfevre le 8 janvier 1748, ancien Garde, c'est-à-dire immédiatement apres le Grand Garde de la corporation des orfevres, demeurant en 1777 quai Pelletier, à l'enseigne *Aux Anneaux d'or*. A. N. — Z 3142, 3057, 3143, 3073. — L'Almanach Dauphin de 1777 le signale au nombre des artistes célèbres.
7. *Encyclopédie méthodique des arts et métiers mécaniques*, tome V, pages 410 et 411. Paris, 1788.

Germain, qui fut également orfèvre du Roi; mais l'homme le plus remarquable dans cette partie fut Thomas Germain, orfèvre du Roi et fils de celui que l'on vient de citer.

« Cet artiste fut le créateur de la belle orfèvrerie, et ses ouvrages serviront éternellement de modèles à tous ses successeurs. C'est donc une justice de rendre à cet homme illustre, à cet artiste inestimable le tribut de louanges qui lui est dû. Il est inconcevable que le portrait ou le buste d'un si grand homme, en qualité d'artiste et d'ancien garde-orfèvre, ne se trouve point placé dans la maison commune et bureau des orfèvres. »

Enfin voici l'appréciation de Lempereur, à laquelle nous nous attachons plus qu'à toute autre, car il était à même de juger Thomas Germain, qu'il avait connu :

« Germain inventoit facilement et sans se répéter ; il traitoit les figures en habile sculpteur. Son goût d'ornements est pur, sage ; ses formes sont agréables, riches et élégantes sans être tourmentées, et son exécution est telle que le travail du ciselet disparaît et ne laisse apercevoir que la nature et le vrai caractère de l'objet représenté. Uniquement occupé de son art et de ce qui y étoit relatif, il négligea tout autre soin et ne fit point une fortune proportionnée à son mérite et à ses longs travaux. Ce seroit aux puissants de la terre à réparer le tort qu'un homme rare se fait à lui-même, par la noble passion d'exceller; ils le pourroient en connoissant les grâces dont ils favorisent des talents frivoles ou dangereux. »

Ces éloges se passent de commentaires; il nous suffira de rappeler que l'histoire, à son tour, a porté son jugement, et que Thomas Germain est resté la personnification artistique la plus complète de l'orfèvrerie française.

GERMAIN BAPST.

LES ATELIERS D'ARTISTES

LE CABINET D'INGRES A MONTAUBAN

La visite du musée Ingres, à Montauban, est très instructive pour l'étude historique et psychologique de la curiosité. Sans compter de nombreux objets d'art de l'antiquité classique, dont nous ne sommes pas chargé de garantir l'authenticité, un *Génie*, statuette de terre cuite du xve siècle italien et peut-être de l'école de Verrocchio, fut possédé par Ingres. Cette figure contribue avec les monuments qui l'entourent à établir quelles étaient les opinions du maître en matière d'art rétrospectif. Rien de plus intéressant aussi que de remarquer, dans la collection des moulages recueillis par Ingres et conservés actuellement à l'hôtel de ville de Montauban, le moulage de la tête du personnage nommé provisoirement Guillaume de Rochefort et exposé, à Paris, à l'École des Beaux-Arts. C'est probablement à Ingres qu'on en doit le premier estampage, à une époque, déjà lointaine, où cette belle sculpture, qu'il avait comprise avant tout le monde, n'était pas encore endommagée par un long abandon en plein air. Rien de plus touchant que de voir cet homme, malgré son ignorance historique, discerner avec son âme d'artiste la valeur véritable des œuvres méconnues par les plus savants esthéticiens, par les plus célèbres amateurs, par les plus perspicaces critiques.

Ingres s'était aussi procuré le moulage d'un certain nombre de bas-reliefs de madones du xve siècle et, entre autres, le moulage de la Madone de bronze du Louvre, alors à Fontainebleau. Il avait également recherché une série de ces modestes stucs italiens représentant la Vierge et l'Enfant Jésus qui, tous, ne sont pas des chefs-d'œuvre, mais sont toujours empreints du plus délicat sentiment de la première Renaissance italienne. Véritable précurseur, comme son ami le sculpteur Gatteaux dont le Louvre a recueili la généreuse donation comme le jeune officier de la garde royale His de la Salle, l'insigne bienfaiteur du Louvre, Ingres formait une si intelligente collection dans le premier quart de ce siècle, à un moment où ces objets n'avaient pas encore trouvé grâce devant les injustes sévérités de l'opinion, et pendant que les collections publiques de l'Europe négligeaient de les acquérir, ou même, quelquefois, rougissaient de les posséder.

Les riches amateurs et les grands connaisseurs de 1820 ont dû bien rire de ce pauvre peintre qui vivait péniblement à Rome en dessinant des portraits à 20 francs pièce et qui ne dédaignait pas de ramasser à vil prix ce que, dans leur suffisance hautaine, ils jugeaient indigne d'être classé dans leurs prétentieux cabinets. Heureusement, en matière de collection, comme en matière de peinture, le caractère d'Ingres n'était pas facile à entamer par le sarcasme. On est profondément impressionné en voyant, à la distance de plusieurs siècles, les hommes de talent se comprendre entre eux, se tendre la main par-dessus les dédains de la foule, l'inintelligence des vulgarisateurs, l'aveuglement des dilettanti et l'indifférence des historiens de l'art.

Nous ne pouvons pas oublier que Jean-Dominique Ingres, né à Montauban le 29 août 1780, était venu étudier à Paris vers 1798, et qu'il avait été à bonne école, car il avait pu jouir de la vue du musée des Monuments français et travailler dans le dépôt de Lenoir. C'est là, à n'en pas douter — le moulage de la tête du prétendu Guillaume de Rochefort en fait foi — que l'un des premiers amis de la vraie Renaissance italienne contracta, pour l'art du xve siècle, le goût, dont la collection conservée aujourd'hui au musée de Montauban nous atteste la sincérité et la clairvoyance. Le talent d'Ingres comme peintre et comme dessinateur, discuté jusqu'à la mort de l'artiste, n'a plus à réclamer de panégyristes après les beaux travaux de M. le vicomte Henri Delaborde et les publications de Charles Blanc. Mais, dans cette noble personnalité d'Ingres, la mémoire de l'amateur et du collectionneur, trop souvent ridiculisée, a besoin d'être réhabilitée et mérite de l'être.

La Madone de bronze de la chapelle de [illegible] sculpture italienne du xve siècle.

Pourrions-nous, à présent, parler sans respect d'un homme qui, il y a plus de soixante ans, sous les rires insolents de frivoles générations d'amateurs, professait, avec indépendance, des sentiments dont nous nous faisons gloire aujourd'hui? Ingres, quand il collectionnait modestement, pour son plaisir personnel, n'attendait pas le succès d'une école d'art pour en rechercher les monuments. Spontané, probe et sincère en tout, il n'écoutait que ses ardentes convictions et allait droit où les mouvements de son cœur et ses instincts d'artiste le conduisaient. Il est arrivé ainsi, soixante ans avant la génération présente, aux conclusions dictées à notre époque par le raisonnement scientifique, par la patiente étude et par le lent progrès de l'éducation esthétique.

Si les collections formées à l'aide de la défroque et de la garde-robe des hommes illustres ne parviennent, la plupart du temps, qu'à être ridicules, il n'en est pas ainsi de la réunion de leurs instruments de travail, ni du groupement des documents ou des monuments destinés à nous renseigner sur leurs habitudes de composition. Il est toujours intéressant de connaître quelle fut l'alimentation intellectuelle des hauts esprits. La petite collection intentionnellement recueillie par Ingres mérite d'être conservée au même titre que ses

Buste d'homme en marbre. École italienne. Fin du xve ou commencement du xvie siècle.
Conservé à l'école des Beaux-Arts et provenant du Musée des monuments français (École des Beaux-Arts).

partitions de Mozart et que sa traduction d'Homère. Le musée Ingres, à Montauban, répand encore un autre enseignement. Presque tous les grands artistes des grandes époques ont été collectionneurs. Comme Ghiberti, comme Mantegna, comme Rubens et comme Rembrandt, Ingres n'a pas failli à la règle. S'il a positivement collectionné, ainsi que le demontre la réunion des objets possédés par lui, j'espère que désormais on voudra bien constater avec nous qu'il ne l'a fait ni sans goût ni sans intelligence.

Louis Courajod.

LE LIVRE DU *SACRE* DE LOUIS XV

On doit pouvoir, sans inquiéter les régimes établis, mettre au jour une étude sur le *Sacre* de Louis XV. Il y a si peu de politique à ce recueil d'histoire, ou du moins l'attention, en le feuilletant, s'arrête si peu à la remarquer. Ce par où il attire, au contraire, et donne droit de parler de lui, est justement l'envers des idées de partis, c'est la grâce coquette et savante de ses compositions, c'est l'élégance bien plantée de ses mille figures de parade, c'est le luxe de ce merveilleux in-folio, dernier effort de l'art de l'imprimerie. Il mérite bien, en effet, d'être aimé pour lui-même sans autre préoccupation, ce haut volume presque démesuré de format si nous le comparons aux plus vastes livres d'à présent, mais où pas un pouce de marge n'est de trop en réalité, tellement les belles proportions des gravures et bordures exigent d'air et de blanc.

Dès Henri III, on avait voulu fixer par images certaines scènes du Couronnement et l'on s'était arrêté à plusieurs tapisseries, mais c'était là un luxe de grands seigneurs, et il y avait eu plainte parmi les curieux de la petite noblesse et de la bourgeoisie sur la cherté inapprochable de pareils souvenirs. Alors, au sacre de Henri IV, des dessinateurs avaient fait, à la grosse, pour les répandre, d'innombrables vignettes d'après les cérémonies de la cathédrale de Chartres. Pourtant aucun de ces feuillets à la plume n'était venu tenter un graveur. Aussi fût-ce une nouveauté en 1610, au couronnement de Marie de Médicis et au sacre de son fils, de voir paraître chez les libraires de la rue Saint-Jacques plusieurs estampes rela-

tives à ces cérémonies, entre autres deux gravures de forte dimension, avec textes explicati Pourtant Rubens ne semble pas avoir connu ces illustrations au burin, ou bien il trouva peut-être plus avisé de ne pas s'en servir, même à titre de détails, car, à dix années de distance (1620), la toile de sa *Galerie du Luxembourg* ne laissait échapper aucune réminiscence. Nous n'osons pas nous en plaindre! Mais, à la date de 1654, il y eut de vraies gravures, voire même des eaux-fortes de Lepautre, pour raconter le sacre de Louis XIV. Aux grands almanachs du cabinet des Estampes, se trouvent en effet quatre larges compositions et trois vignettes, de la main de Lepautre, bien indicatives et précises dans leurs titres et leurs buts. On en tire déjà un aperçu assez circonstancié du cérémonial pour prendre goût à ces scènes successives. Les costumes deviennent aussi plus étudiés par l'artiste, et si l'on est possesseur de menus documents d'Archives en rapport avec ces estampes, il y a plaisir à faire accorder textes et gravures. Ainsi, nous nous sommes donné sur l'une d'elles la satisfaction de reconnaître l'exactitude d'un registre de comptes. Nous copions aux Archives un extrait de l'argenterie du roi de l'année 1654 et rencontrons : « Dépense à cause du sacre de Sa Majesté. — Fourniture faite par le Sieur Gaultier, marchand d'étoffes d'or et d'argent, et par le sieur François Devailly, linger, pour le troisième habit du Roy pour le jour qu'il est fait chevalier du Saint-Esprit : 12 aunes de moëre d'argent pleine pour faire l'habit, le pourpoint, chausses à bandes, corps de chausses, cappe et cappote; 4 aunes 1/2 de taffetas blanc pour doubler; une aune de velours de Gesne pour sa toque; 2 aunes 1/2 de toile princesse très fine pour faire une chemise; 5 aunes de dentelle très fine pour garnir la dite chemise et faire les manchettes et jabot; 5 aunes de campanne Maline fine pour une fraize et 3/4 de mousseline pour le corps de la fraize » (O[1] 2984). Certainement, le graveur s'essaye de sa pointe à faire de la moire, de la toile princesse, du velours de Gênes, du Malines, et l'on serait difficile si cette rencontre n'amusait les yeux. Tout au moins est-ce l'honneur de son talent de nous rendre l'impression de chaque étoffe décrite.

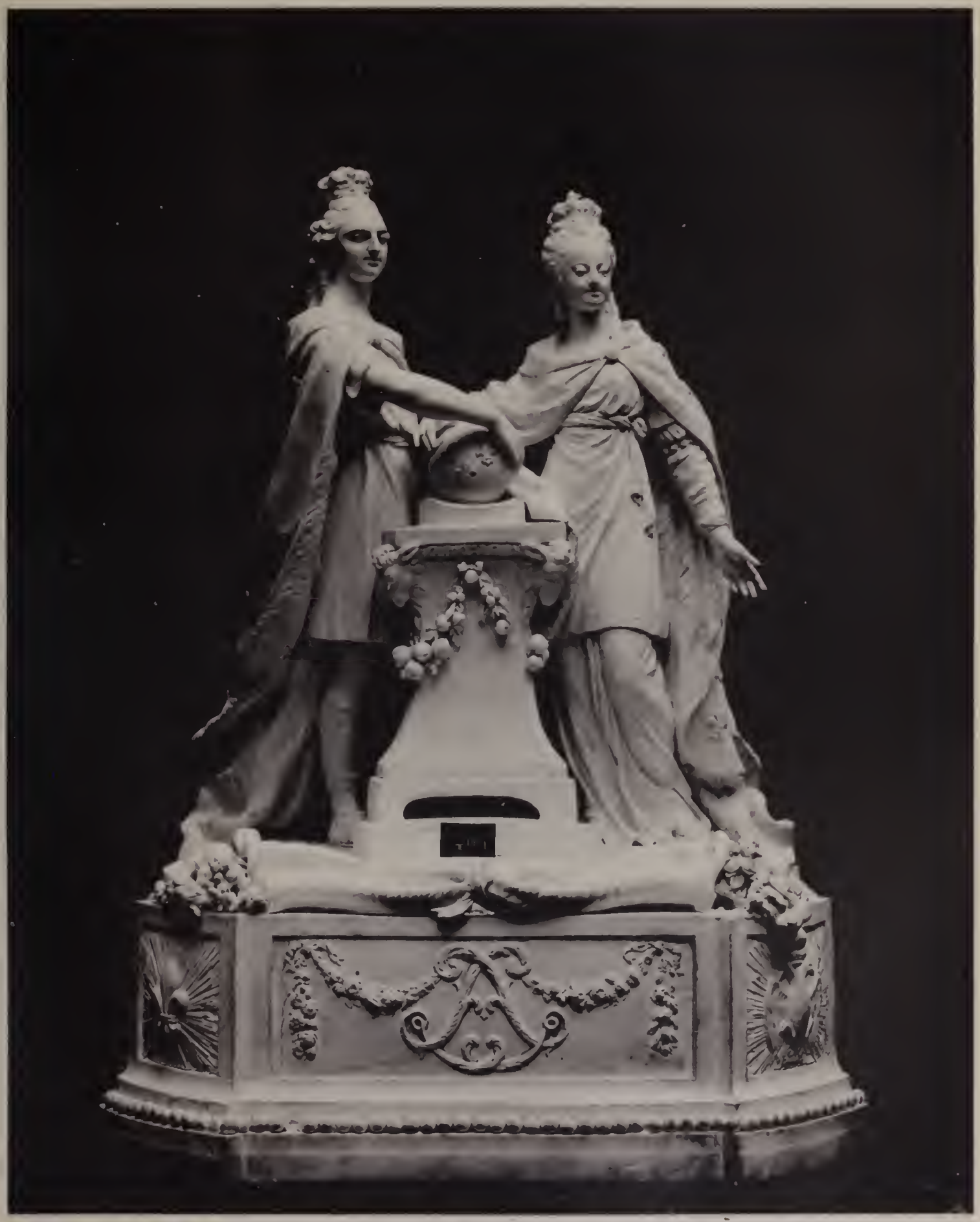
Lebrun ne pouvait pas rester sans peindre ni faire tisser aux Gobelins le sacre de son maître, mais il en fut de sa haute lisse du *Couronnement* comme des tentures de Henri III.

Soixante-huit années plus tard, en 1722, le Régent conduisait à Reims le tout jeune Louis XV. Pendant les préparatifs du sacre, il se présenta mille embarras de décors puis de costumes, et l'on eut beau se reporter à la série un peu sommaire des gravures de Lepautre, personne des générations d'avant n'était plus là pour préciser les traditions ni suppléer aux lacunes des estampes. Il fallut donc avec l'aide des cérémonials refaire une presque nouvelle ordonnance de détails. Et l'envie de fixer cette réglementation par une suite d'images définitives fut la première origine de ce livre des livres *le Sacre de Louis XV*. Enfin, il allait exister, de la grande consécration monarchique, un rituel à l'usage des curieux de tous genres. La seconde destination de ce volume-monument avait été tout de suite, en effet, dans l'esprit de ses metteurs en œuvre un cadeau royal offert au goût de la nation, comme serait un don de joyeux avènement. Il s'agissait dès lors de pousser cet ouvrage à un point de perfection où des artistes seuls pouvaient l'amener. Ferrand de Saint-Disant, l'intendant des Menus-Plaisirs du roi, eut donc à faire, dans son entour de dessinateurs et de graveurs, un choix d'habiles ouvriers, avec l'agrément de Messieurs les Gentilshommes de la Chambre, premiers inspirateurs du projet. Les jolis maîtres de la gravure ne lui manquaient pas à prendre s'il voulait la variété des manières pour plus d'abondance dans l'ensemble, car on était à l'heure de la belle estampe.

Ouvrons cet in-folio géant.

Des 74 planches à la suite, aucune n'est indifférente, ni banalement agréable, ni monotone. Tout au début de cette royale entreprise, le duc d'Aumont avait borné le plan de

CÉRAMIQUE (XVIIIme SIÈCLE)



CH. DELAGRAVE, ÉDITEUR — PHOTOTYPIE BERTHAUD, PARIS

GROUPE REPRÉSENTANT LOUIS XVI ET MARIE-ANTOINETTE

PIÈCE COMMÉMORATIVE DE L'AVÈNEMENT DE LOUIS XVI (1774)

BISCUIT DE SÈVRES PATE DURE (FABRICATION DE 1775 A 1780)

(Collection de M. Blache).

l'ouvrage aux neuf tableaux des grandes scènes du Couronnement et aux trente figures isolées des personnages principaux de la cérémonie, mais, à la mort de ce Premier Gentilhomme de la Chambre, son survivancier, le duc de Gesvres, examinant cette distribution, craignit une certaine uniformité entre chaque tableau du sacre par la nécessité où se trouvait le dessinateur de reproduire six fois sur neuf l'immense nef de la cathédrale de Reims dans des perspectives assez peu différentes.

Pour dissimuler au mieux ces répétitions forcées, le duc de Gesvres proposa d'enrichir d'allégories et « d'explications » chacun de ces tableaux, c'est-à-dire d'intercaler entre chaque grande pièce un dessin fait de figures allégoriques répondantes à ce tableau. Ainsi, la première vaste scène, le *Lever du Roy*, est séparée de la seconde par une composition ou la France sur le char de Phœbus jette son quadrige dans une nouvelle carrière; le tableau de la *Cérémonie des Onctions* a pour suite une page également correspondante, la France voyant venir du ciel les Vertus de Justice, de Force, de Prudence et les autres grâces données par Dieu aux souverains. Il y avait même de cette manière un double avantage à ce moyen ingénieux, car on se trouvait ajouter au livre un charme de plus (charme bien sensible pour l'esprit de l'époque très friande d'allégories) tout en atteignant le but matériel. C'était remédier à un petit mal à peine visible par une merveilleuse panacée. Les neuf tableaux-scènes, entremêlés de leurs allégories et d'une page de description chacun, s'intitulent le *Lever du Roy*, le *Roy allant à l'Église*, l'*Arrivée de la Sainte Ampoule*, le *Roy prosterné devant l'Autel*, la *Cérémonie des Onctions*, le *Couronnement du Roy*, le *Roy mené au Trône*, la *Cérémonie des Offrandes*, le *Festin royal*. Ce fut le peintre Dulin, de l'Académie royale, le principal dessinateur de l'ouvrage. A commencer par ces compositions capitales, presque tout est de sa main. A peine s'il s'aida pour les bordures et les cartouches de Perrot, peintre décorateur des Menus-Plaisirs. Nous conservons au Louvre les dessins bistrés originaux de Dulin, frais et jolis comme au premier jour. Des touches de gouache accentuent en vigueur les effets voulus, et il y a de bien délicates figures pointillées de la plume la plus fine. Ainsi faisait Dulin à ses belles heures. Pourtant un doute presque injurieux à Dulin est venu nous saisir certain jour aux Archives Nationales en présence d'une vague note de payement trouvée à l'année 1739 sur les comptes des Menus-Plaisirs, et nous nous sommes cru en droit de restreindre de beaucoup sa part dans le *Sacre*. Il n'aurait même fait, pensions-nous, rien autre chose en dehors des neuf grandes scènes. Nous avions beau relire à la fin des gravures une table spéciale, et de l'époque, « *Noms des peintres et graveurs qui ont travaillé au volume du sacre de Louis XV*, » et où Dulin était déclaré avoir « fait le frontispice, tous les tableaux historiques, toutes les allégories, cartouches, devises, lettres grises et les 30 figures d'après lesquelles on a décrit les divers habillemens », nous avions beau revoir les dessins originaux très fermement reconnus de lui et où une légère différence de maniement de doigts entre les grandes scènes et les silhouettes plus finies des personnages isolés s'expliquait toute seule, nous revenions toujours nous butter au document brutal. « Menus de 1739. Supplément au sacre du roi obmis sur les États de l'année du Sacre. A la dame veuve Roquerolles cy devant veuve du sieur Le Bel peintre, la somme de quinze mille deux cent cinquante livres, pour son paiement des tableaux-portraits qu'il a fournis des personnes quy ont assisté à la cérémonie du sacre de S. M., lesquels tableaux ont estés remis à Mr le duc de Gesvre, cy..... 15250 livres » (O[1] 2864). Ces tableaux-portraits ne seraient-ils pas ceux attribués à Dulin? Remis au duc de Gesvres, patron direct du volume, évidemment pour servir aux graveurs? Car voit-on la raison d'une seconde commande faite à Lebel de portraits du sacre destinés à moisir dans un recoin de l'hôtel des Menus à Paris ou à Versailles, sans aucun intérêt pour une Cour déjà en possession du livre de gravures? Ce Lebel mentionné serait donc le collaborateur de Dulin, et l'occasion semblerait bonne de

le faire sortir des illustres inconnus. Et ce serait d'autant mieux avisé, avec cette somme de 15000 francs comme première base d'inductions. Pour faire servir à sa veuve un compte de ce total par l'Intendance des Menus-Plaisirs peu payante à l'ordinaire et traitant toujours au plus juste prix ses artistes habituels, décorateurs, costumiers, stucateurs et autres, Lebel devait s'être acquitté d'une besogne considérable, et même, voyez où va notre contradiction! ce ne dut pas être seulement d'avoir dessiné à gouache trente figurines pour modèles de graveurs. Dulin lui-même n'aura certes pas reçu autant après ses neuf grandes scènes. Il faut donc se rétracter à deux lignes de distance et voir en Lebel un menu portraitiste, genre Tournières, chargé de peindre sur petits panneaux les personnages du Couronnement, vraisemblablement pour permettre au jeune roi d'offrir à chacun des dignitaires de son sacre leur portrait historié. Alors cette suite se sera répandue aux quatre coins des provinces sans autre mot de souvenir dans les registres de l'Intendance des Menus.

Ainsi nous devons peut-être ne plus soupçonner Dulin d'avoir voulu mettre sous son nom les œuvres d'autrui et le croire l'unique auteur du *Sacre*. Un document seul pouvait du reste dénouer cette question capitale, capitale pour Lebel! C'était la liasse de l'année 1722; or, par une malechance désolante, l'année 1722 a été soustraite aux Archives ou même n'y est jamais entrée. Il y a sans doute lieu d'en accuser Papillon de la Ferté, l'Intendant des Menus-Plaisirs de Louis XVI, car nous croyons connaître assez l'homme pour mettre cette lacune sur son compte. Vers les premiers mois de 1775, au moment du sacre de son maître, Papillon en administrateur modèle aura tiré des Archives de l'Intendance les registres de 1722 afin de les étudier à la lettre et de se conformer à tous leurs antécédents de fournitures et de dépenses. De là à remettre au lendemain et encore au lendemain le reclassement d'une liasse déplacée il n'y avait pas loin. Ce fut l'histoire de ce dossier du sacre de Louis XV. De toute manière, ce Lebel méritait de nous arrêter, car s'il n'eut pas une part directe au livre du *Sacre*, ses portraits ne restèrent pas certainement inconnus à Dulin et durent même lui servir plus d'une fois de recours, comme ressemblance et disposition, au début de l'entreprise de l'ouvrage.

Les trente portraits du volume, ainsi sujets à caution, se succèdent de page à page avec une variété très séduisante au milieu des encadrements de Perrot, terminés eux-mêmes par des cartouches où l'on a pris soin de décrire les étoffes, les couleurs, la forme et les ornements des habits de chaque personnage. En tête paraît le jeune roi sous les trois « habillemens » successifs de la cérémonie. Dans sa dernière transformation, il a le sceptre, la main de justice, et la couronne de Charlemagne [1]. Puis viennent un *Pair laïque* avec sa soutane d'étoffe d'or et le manteau de fin drap de Hollande violet cramoisi, un *Pair ecclésiastique*, un *Cardinal assistant*, le duc de Villars le *Connétable*, *Chancelier*, le *Grand Chambellan*, le *Grand Maître des Cérémonies*, le *Roy d'armes*, les *Capitaines des gardes Ecossoise et Suisse* et tous les autres servants de l'auguste pompe. Et tout cela gravé par Larmessin, Duchange, Tardieu, Beauvais, Desplaces, Dupuis, Edelinck, Chereau le jeune, Audrand, Petit, Haussard, Jeaurat, Claude Drevet [2]!

1. Dès le lendemain du sacre, le duc d'Orléans fit démonter les fameux diamants de cette couronne dite de *Charlemagne* et les remplaça par des pierres fausses avant de la retourner au Trésor de Saint-Denis. Le Sancy, le Régent et les autres revinrent donc à l'Intendance du Garde-Meuble. Cette couronne de pierreries fausses est maintenant sous une des vitrines de la Galerie d'Apollon, et nous croyons réjouir M. Courajod en publiant cette note inédite des Archives : « Menus-Plaisirs de 1723. — Au Sieur Rondé, joüaillier ordinaire du Roy, la somme de six mil deux cens livres pour les cristaux et pierres de couleurs qui ont été taillez sur le modele de la Couronne qui a servy au sacre de Louis quinze à Rheims à la place des diamans et pierreries fines dont elle étoit ornée, *sçavoir* deux mil deux cens livres pour cristaux et pierres de couleurs et quatre mil livres pour la façon et monture en vermeil et argent desdites pierreries, le tout fait suivant les ordres de M. le Duc de Tresmes, Gouverneur de Paris, Premier Gentilhomme de la Chambre du Roy, pour être dépose au Trésor de Saint-Denis en France, pour y avoir recours au besoin, cy..... 6200 livres. » (O^1 2854.)

2. Ces planches sont à la portée du public aux magasins de vente de la Chalcographie du Louvre.

Le sacre de Louis XVI n'eut pas à donner lieu à nouveau volume. On n'aurait guère vu, en effet, l'intérêt d'une réédition officielle de cette cérémonie immuable, fixée désormais dans ses détails extérieurs. Pourtant il sembla bon de laisser de ce grand jour un souvenir au moins d'ensemble, et la merveilleuse eau-forte de Moreau fut décidée. D'ailleurs l'aurore d'un règne si populaire à ses débuts avait besoin de se refléter sur le cuivre, surtout après les scènes d'enthousiasme et de larmes de ce couronnement. « Le dimanche 11 juin 1775, jour de la Trinité, écrit dans son Journal Papillon de la Ferté, s'est fait le sacre, aux acclamations presque continuelles de toute la Cour et d'un peuple immense. Jamais spectacle ne fut plus auguste et plus attendrissant ; peu de personnes, je crois, ont pu le soutenir sans pleurer. L'attendrissement de la reine a été si vif qu'elle a été obligée de quitter quelque temps sa tribune, elle a partagé les acclamations et les applaudissements de son auguste époux. » Il n'y a pas à l'œuvre de Moreau de grande pièce de gravure supérieure comme ordonnance et arrangement perspectif au *Serment de Louis XVI à son sacre.* C'est peut-être là le morceau d'illustration le plus parfait de tout l'art français. Avec pour cadre les décorations de Bocquet, de Girault et de Mazières, peintres et doreurs des Menus-Plaisirs, cette scène fourmillante se déploie dans sa majesté coquette, toute vivante, pleine, et d'une harmonie admirable.

Cependant un éditeur de Cour, Vente, le libraire célèbre du bas de la montagne Sainte-Geneviève, escomptant avec à-propos les retards d'exécution de l'eau-forte de Moreau, mit au jour un in-8° de circonstance, *Sacre et couronnement de Louis XVI*, texte de l'abbé Pichon, historiographe de Monsieur, et gravures de Patas. La première curiosité eut ainsi un aliment, tout au bénéfice de Vente, et le roi lui-même ne dédaigna pas de faire patienter sa Cour par une distribution de ce volume. En attendant mieux, le public pouvait se croire bien renseigné, car il avait à la seconde partie du livre un journal historique du sacre jour par jour, presque heure par heure. Comme Vente avait dû, en avisé, mettre avant tout la question de promptitude, il faisait réduire simplement par Patas au format voulu les gravures du *Sacre de Louis XV* avec pour toutes retouches des variantes légères à la coupe de certains habits. Et Patas ne se privait pas d'expédier à la vite ces travaux de librairie. On ne peut donc recommander ces vignettes par trop impersonnelles, mais il y a dans l'édition de cour (la première des trois tirages existants) un type d'encadrement de pages recherché des bibliophiles.

A Reims aussi, on publiait nombre de plaquettes, entre autres une *Explication des Emblèmes* « inventés et mis en vers par M. Bergeat, vidame de Reims, et M. l'abbé Deloche, tous deux chanoines de l'église Métropolitaine, pour la décoration des édifices, arcs de triomphe, et autres monuments érigés par les soins de Messieurs du Conseil de la ville, lors du sacre de Louis XVI ». Dans ce curieux imprimé se lisent les noms de deux artistes de Reims, Clermont et Gautier, admis, en qualité de décorateurs habiles, à faire des détrempes, des sculptures, des impressions, d'après les dessins de Doyen, venu, lui, de Paris à la demande de Messieurs du Conseil.

Il se trouva même beaucoup de corps de métiers à s'ingénier dans leur industrie et à mettre le Sacre en scène. Des tapissiers, des confiseurs, des tabletiers se firent une coquetterie... et un revenu, d'avoir en devanture de boutique des représentations du sacre, chacun selon sa marchandise, soit en tissu, soit en sucre, soit en boîtes mécaniques.

C'étaient là des dégénérescences du *Sacre de Louis XV*, mais à la joie comme à la joie!

HENRY DE CHENNEVIÈRES.

Fig. 72. — Palais du Louvre. Chapiteau de la façade sur le quai.

CONFÉRENCE SUR

L'HISTOIRE DE L'ART ET DE L'ORNEMENT

Par M. Edmond GUILLAUME

(*Fin*) [1].

RENAISSANCE — TEMPS MODERNES

Il faut constater cependant que, sous Louis XV, l'architecture suivait deux courants contraires : l'un, dont nous venons de parler, emporté par la mode, passant de la fantaisie spirituelle à la licence; l'autre suivant les traditions de l'antiquité, cherchant à s'opposer au courant qui l'entraîne vers sa perte et qui finit par vaincre. Deux artistes ont surtout contribué à cette victoire; ils ont amené une modification du goût et la disparition de l'école borrominienne. C'est Servandoni, c'est Soufflot, et nous pouvons ajouter à leurs noms ceux d'Antoine, qui fit la Monnaie, de Gondouin, qui fit l'École de médecine, et de Chalgrin, qui fit l'église Saint-Philippe du Roule.

Servandoni, quoique né à Florence, peut être considéré comme artiste français, car c'est en France que sa réputation s'est faite et qu'il a laissé ses œuvres principales, celles qui lui valent une place importante dans l'architecture du XVIIIe siècle. Nous ne citerons que son œuvre principale en architecture, le portail de l'église Saint-Sulpice, dont tous les détails sont sévèrement étudiés et qui diffère de toutes les façades d'églises de cette époque, décorations plaquées, du style qu'on a appelé « des Jésuites », parce que cet ordre religieux les avait répétées partout, depuis Rome jusqu'aux limites de la chrétienté. Un exemple de ce style, à Paris, serait l'église Saint-Paul, rue Saint-Antoine.

1. Voir la *Revue des arts décoratifs*, 7e année, page 177.

Vers 1750, la réaction est très accentuée contre les lignes contournées et fantasques que les représentants français de l'école borrominienne avaient fait prévaloir pendant la première moitié du XVIIIe siècle. Soufflot marche résolument dans cette voie après de longues études en Italie et en Asie Mineure; il construit plusieurs édifices importants à Lyon, et, en 1757, il obtient, au concours, la reconstruction de la basilique de Sainte-Geneviève. Il

Fig. 71. — Palais du Louvre. Façade sur le quai. Console de la frise.

y cherche si bien l'antique que son édifice parut répondre plutôt à la destination d'un Panthéon, qu'on lui donna plus tard, qu'à l'usage d'un temple chrétien, dont les besoins n'y sont peut-être pas suffisamment indiqués.

Nous parlerons encore de l'architecte Louis, auteur du grand Théâtre de Bordeaux, du Théâtre-Français et d'une grande partie du Palais-Royal, où il reproduisit l'ordre colossal, tant employé sous le règne de Louis XIV.

Dans les années qui précèdent la Révolution, sous Louis XVI, l'esprit de l'art antique domine de plus en plus dans l'étude de l'architecture. Les édifices qui s'élèvent alors le démontrent : c'est le théâtre de l'Odéon par les architectes Peyre et Wailly, la façade du Palais de Justice du côté de la cour du Mai, bâtie par Desmaisons. Ils furent précédés par les folies de Ledoux, construites pour les barrières de Paris, quand les fermiers généraux firent élever le mur d'octroi. Ce n'était que temples, rotondes, colonnades, peu en rapport avec leur destination; il en reste quelques échantillons à la Villette, au parc Monceau, etc. Ledoux était à sa façon un dernier représentant de l'école borrominienne.

Une réaction presque immédiate se produit quand Delagardette, pensionnaire de Rome, publie ses relevés des temples de Pestum. Brongniart construit en 1780 un couvent des Capucins en style Pestum, comme on disait alors. Ce fut depuis le lycée Bonaparte.

A partir de ce moment, l'étude de l'architecture se renferme de plus en plus dans l'imitation de l'antiquité. Sous la Révolution et sous l'Empire, on se croit sérieusement Romain et même Grec. Toute licence a disparu; la science archéologique, apparue sous Louis XIV, avec Desgodetz et son ouvrage sur les *Édifices de Rome*, qu'il avait mesurés en détail, s'était développée. On avait retrouvé Herculanum et Pompéi au XVIIIe siècle et de nombreuses publications en répandaient les trésors. Athènes même vint à être connue à la fin de ce siècle par les travaux de Stuart et Revett, de Leroy, de Choiseul-Gouffier, etc. Ce fut un nouveau et vaste champ d'études où les jeunes architectes se lancèrent avec ardeur. Le peintre Louis David, « l'organisateur de toutes les grandes cérémonies patriotiques ordonnées par la Convention », fut le chef convaincu de ce mouvement qui étouffa complètement l'ancienne école française et gouverna exclusivement, jusqu'à la Restauration, et les arts et les artistes.

Quand vient l'Empire, on se croit de plus en plus Romain ou Grec en France; tout est à l'antique, et les monuments ne sont trop souvent que de monuments romains transportés à Paris, sans tenir compte de la convenance, c'est-à-dire des rapports que doit avoir tout édifice avec la nature du climat, avec sa propre destination et avec la société à laquelle il appartient. On doit dire cependant que l'architecture se retrempa à cette source féconde de l'antiquité. Il nous suffira de citer deux hommes qui peuvent représenter l'architecture sous l'Empire, Percier et Fontaine, et de citer leurs œuvres principales, la restauration des Tuileries, l'achèvement du vieux Louvre, son grand escalier, trop tôt détruit, l'arc de triomphe du Carrousel, etc. Nous citerons encore, pour confirmer l'adoration de l'antique à cette époque, la colonne Vendôme, érigée par Le père et Gondouin à la gloire de la Grande Armée, et le palais de la Bourse par Brongniart.

Nous avons nommé jusqu'ici les principaux architectes français et cité leurs œuvres les plus importantes, depuis le commencement de la Renaissance; il nous reste à remplir le même devoir envers nos peintres et nos sculpteurs.

Au XVe siècle, ce sont, pour la peinture, Jean Fouquet (1415-1480), peintre de Charles VII et de Louis XI, qui fut appelé à Rome pour faire le portrait du pape Eugène IV, et, pour la sculpture, Michel Colomb, qui fit le tombeau du duc François II, à Nantes, et le bas-relief du Louvre : Saint Georges terrassant le dragon.

Au XVIe siècle, la peinture nous offre Jean Cousin (1501-1589), dont le Jugement dernier est au musée du Louvre et les verrières à Sens, et les Clouet, habiles portraitistes, dont le Louvre possède aussi des œuvres nombreuses; en sculpture, c'est principalement Jean Goujon (1520-1568), dont les œuvres sont à Saint-Maclou de Rouen, au Jubé disparu de Saint-Germain l'Auxerrois, à Écouen, au Louvre, dans la façade de Pierre Lescot et dans la salle des Cariatides, au château d'Anet et sur la Fontaine des Innocents. Pierre Bontemps et Germain Pilon (1515-1590) sont ses contemporains; ils travaillèrent tous deux au tom-

beau de François Ier à Saint-Denis. Germain Pilon y fit aussi la plupart des sculptures du tombeau de Henri II et, plus tard, le groupe des Trois Grâces, destiné à supporter le vase où était placé le cœur de Henri II. Ce groupe est aujourd'hui au Louvre. Nous devons

Fig. 73. — Motif tiré d'une hotte de cheminée. (Musée Carnavalet.)

nommer aussi les émailleurs limousins, les Pénicaud, Léonard Limousin, Pierre Rémond et le grand céramiste français, Bernard Palissy (fig. 74).

Au XVIIe siècle se montrent, en peinture, Michel Fréminet (1567-1619), peintre

de Henri IV, et Simon Vouet (1582-1649), premier peintre de Louis XIII, dépassé par ses élèves, Le Sueur, Le Brun et Mignard; Eustache Le Sueur (1617-1655), dont les œuvres principales sont la Vie de saint Bruno, en 22 tableaux, et la décoration de l'hôtel Lambert, formée de sujets mythologiques; Charles Le Brun (1619-1690), que Colbert mit à la tête des artistes pour tous les ouvrages de peinture, de sculpture et d'ornement dans les bâtiments de la Couronne; ses œuvres principales sont : la décoration de la galerie des glaces à Versailles, celle de la galerie d'Apollon au Louvre, les Batailles d'Alexandre le Grand, etc. Pierre Mignard (1610-1665), son rival, peignit la coupole du Val-de-Grâce, célébrée par Molière, et fit de nombreux portraits.

Philippe de Champagne (1602-1674) a fait le portrait de Richelieu, qui est au Louvre, avec plusieurs autres de ses œuvres. Nicolas Poussin (1594-1665), le chef de l'école française, vécut surtout à Rome. Ses compositions religieuses ou tirées de l'Écriture sainte sont nombreuses : Moïse sauvé des eaux, le Déluge, les Sept Sacrements; nombreux aussi ses tableaux mythologiques ou historiques et ses paysages : la Mort de Germanicus, les Bergers d'Arcadie, Diogène, etc. -- Claude Gellée, dit le Lorrain (1600-1682), vécut aussi à Rome, près du Poussin. Le Louvre possède de lui : la Vue d'un port au soleil levant, la Vue d'un port au soleil couchant et le Débarquement de Cléopâtre. — Hyacinthe Rigaud (1659-1743) et Largillière (1656-1746) sont les portraitistes de la cour de Louis XIV. Comme ornemanistes, nous citerons Jean Lepautre, Berain et Lemoine.

La sculpture au XVIIe siècle nous présente d'abord Jacques Sarazin (1590-1660), auteur des huit Cariatides du pavillon de l'Horloge, dans la cour du Louvre, et les frères Anguier (1604-1686), dont l'un, Michel, a fait les bas-reliefs de la porte Saint-Denis; viennent ensuite Girardon (1628-1715), qui fit à Versailles l'Enlèvement de Proserpine, Apollon chez Thétis, etc.; et Coysevox (1640-1720), qui fit de nombreux bustes, aujourd'hui au musée du Louvre, et les Chevaux ailés de l'entrée des Tuileries. Les Coustou, ses élèves, firent : l'un, Nicolas, pour le jardin des Tuileries, le groupe de la Seine et la Marne, etc.; l'autre, Guillaume, fils du précédent, les chevaux de Marly à l'entrée des Champs-Élysées. Mais le plus connu des sculpteurs du règne de Louis XIV est Pierre Puget (1622-1694), qui fut aussi architecte et peintre. Né à Marseille, il a étudié en Italie; il a composé et sculpté les poupes colossales des navires de cette époque, puis les Cariatides du balcon de l'Hôtel de Ville de Toulon, dont il fut l'architecte, les groupes de Milon de Crotone, de Persée et Andromède, le bas-relief d'Alexandre et Diogène, œuvres qui sont au Louvre, et la Peste de Milan, qui est à Marseille.

Au XVIIIe siècle viennent, parmi les peintres, Antoine Watteau (1684-1721), *le peintre des fêtes galantes*, dont le Louvre possède l'Embarquement pour Cythère, le Gilles, etc.; Lemoyne (1688-1737), qui peignit le plafond du salon d'Hercule à Versailles; Boucher (1703-1770), son élève, le grand maître de l'école maniérée, dont le Louvre possède : Diane au bain. Puis surgit la réaction avec Chardin (1699-1779) et Greuze (1725-1805), qui se rapprochent de la nature et de la simplicité.

Les principaux sculpteurs du XVIIIe siècle sont : Falconet (1716-1791), qui fit à Saint-Pétersbourg la statue de Pierre le Grand; Bouchardon (1698-1762), auteur de la belle fontaine de la rue de Grenelle et des groupes du bassin de Neptune à Versailles; Pigalle (1714-1785), qui fit le tombeau du maréchal de Saxe à Strasbourg; Houdon (1741-1828), auteur d'excellents bustes et du Voltaire de la Comédie-Française; J.-J. Caffieri (1725-1792) et Pajou (1730-1809), qui firent aussi des bustes renommés.

A la fin du XVIIIe siècle, en pleine révolution politique, apparaît Louis David, qui devient, comme nous l'avons dit, chef convaincu du mouvement qui, sous la Révolution et l'Empire, étouffa complètement l'ancienne école française, en ramenant les arts au culte

SCULPTURE DÉCORATIVE (XIXe SIÈCLE)

CH. DELAGRAVE, ÉDITEUR

PHOTOTYPIE BERGERET & DE JOUX

DESSUS DE PORTE SCULPTÉ PAR PRADIER AU SALON DES GLACES DU CHATEAU DE VERSAILLES

(Collection des Moulages du Musée des Arts Décoratifs)

exclusif de l'antique. Nous n'irons pas plus loin, car en ce point commence l'art du XIXe siècle, dont nous n'avons pas à parler, et nous arrêterons ici cette grande esquisse de l'histoire ornementale et architecturale qui nous a conduit des Égyptiens des premières dynasties jusqu'aux portes de l'Art moderne.

Ed. GUILLAUME.

FIN

ERRATUM. — Dans nos précédents articles, quelques fautes d'impression doivent être ainsi corrigées :

Page 23, dernière ligne, il faut lire (fig. 21), au lieu de (fig. 20, 21).
Page 24, 26e ligne, lire Taureau Farnèse, au lieu de Taureau de Farnése.
Page 132, 2e ligne, lire Cefalci, au lieu de Céfalic.
Page 133, 12e ligne, lire Ebu-Toulouse, au lieu de Eu-Toulouse.
Page 137, fig. 51, lire XIIIe siècle, au lieu de XIIe siècle.
Page 184, fig. 65, lire 1544, au lieu de 1444.

Fig. 74. — Plat de Bernard Palissy.

LES CADEAUX DU JOUR DE L'AN

LA MODE A PARIS, EN 1887. — LA QUESTION DES BIJOUX

Paris, 10 janvier 1887.

Chère madame,

Avant de revenir à Paris, que vous n'avez pas revu depuis quelques années, vous désirez savoir non pas ce qu'il est, non pas ce qu'on y pense, non pas ce qu'on y fait, mais ce qu'on y porte, ce qu'y est la toilette des femmes; c'est là, dites-vous, le point essentiel, car si Paris a cessé d'être la capitale du monde, il est resté la capitale du goût, et la femme n'a pas cessé d'y être reine.

Pour répondre à vos demandes, je vous ai fait expédier directement à New-York tout ce que j'ai trouvé de dessins de modes, tout ce que j'ai ramassé de chroniques mondaines, car, vous le savez, nos journaux s'occupent autant des toilettes des femmes que des choses de la politique, et, pour la majeure partie des lecteurs parisiens, les événements parlementaires ont moins d'importance que les faits courants de la vie élégante, et il est plus intéressant de savoir comment était mise à l'Opéra la jolie Mme X..., que de lire le discours prononcé à la Chambre par le chef du cabinet.

Outre les revues et les gravures qui vous ont été envoyées, vous avez dû recevoir de nos grands couturiers toutes sortes d'échantillons d'étoffes avec de longues consultations écrites; je n'ai donc pas à revenir sur un sujet auquel vous allez pouvoir consacrer quelques journées d'étude. Votre plan sera mûri d'avance et votre nouvelle campagne à Paris sera, comme la dernière, une série de victoires dont l'honneur reviendra à notre chère colonie américaine, si vivante, si originale et si fêtée.

Il reste un point cependant à étudier, sur lequel vous me demandez avis, et qu'aucun dessin, aucun échantillon ne peut élucider. La question des bijoux.

Vous en avez, et des plus riches. Votre écrin, déjà si merveilleux, a dû s'augmenter encore, car l'Amérique absorbe constamment les pierres que l'Europe a conservées ou qu'elle reçoit encore de l'Afrique et des Indes. C'est un contre-courant, qui, depuis un demi-siècle, ramène au Nouveau Monde les richesses qui, pendant trois cents ans, s'en étaient échappées au profit de l'ancien.

Vous arriverez à point, et si votre mari apporte un nombre respectable de dollars, il aura

une jolie occasion de les dépenser pour vous. On va vendre les diamants de la couronne. Avez-vous jamais rêvé, ma bonne amie, une plus jolie occasion de vous griser de richesses? Nous allons donc voir sur les tables de vente ces parures qu'on ne nous montrait qu'à travers des grilles depuis qu'il n'y avait plus de reines ni d'impératrices pour les porter. Tous ces morceaux de couronne et de sceptre vont être à nous; nous y toucherons, nous les achèterons, et nous nous partagerons cette souveraineté.....

Apportez donc tous vos plus beaux joyaux et préparez-vous à en acheter de nouveaux; ils n'ont jamais été plus aimés qu'en ce temps de République; n'ayez pas souci des montures compliquées, des fleurs merveilleuses, des dessins ingénieux; les diamants sont des morceaux de lumière qui n'ont pas de formes, mais qui s'allument en raison de leur grosseur et de leur pureté. Il faut les juger par leur éclat et non par le talent du joaillier. Ils relèvent la beauté des unes et font oublier la beauté qu'ont perdue les autres; ils sont le fard de toutes les femmes. Les perles l'emportent encore sur les diamants, mais jamais on n'a été si exigeant dans le choix à en faire. Elles atteignent des prix inconnus parce qu'on les veut d'une qualité parfaite. Ce qu'il vous faut, c'est un rang unique de perles idéalement belles, non pas de ces perles au ton d'argent qui nous viennent d'Australie et de Chine et qui accusent des fortunes fraîches écloses, mais de belles perles rosées, orientées, c'est-à-dire venant des Indes et de l'île enchantée de Ceylan. J'ai vu deux colliers rivaux, deux rangs égaux en beauté, en poids, en grosseur, composés pour le caprice de je ne sais quelle heureuse de la terre. Est-ce pour vous, ma chère? Ils ne sont pas bien gros, mais pour les posséder tous deux, il faudrait compter 250,000 dollars. Qu'on n'aille pas se récrier contre ce luxe et rééditer quelque vieux cliché : la perle n'est pas une valeur vénale, une richesse de convention; c'est un pur objet d'art, coté, approuvé et patenté depuis que le musée du Louvre a accepté et exposé en ses vitrines le fameux collier de perles légué par Mme Thiers. Vous l'irez voir, ma chère, et vous l'admirerez bien plus que les pseudo-bronzes italiens du Libérateur du territoire. N'est-ce pas étrange de voir conserver au Louvre le collier de l'épouse bourgeoise du premier des présidents de la République, alors que cette République vend à l'encan les colliers et les diadèmes des reines?

Après les perles, avant les diamants eux-mêmes, les rubis sont, entre tous les joyaux, la pierre la plus estimée. Quand le baron A. de R. a marié sa fille, il lui a fait présent d'un collier de rubis qu'il avait mis dix ans à composer, et j'ai vu l'an dernier le petit rubis que M. P...., de Saint-Pétersbourg, était venu choisir à Paris, une pierre de huit karats et demi qu'il a payée près de 200,000 francs. C'est du feu, c'est le rouge le plus ardent, un charbon que rien n'éteint, dont l'ardente lumière brûle de l'éclat le plus pur. Ne soyez pas jalouse, ma chère dame, de ces trésors qui ne sont pas à vous et que vous ne sauriez ravir à ceux qui les ont acquis : il reste à votre appétit des merveilles aussi tentantes, et si vous m'avez demandé conseil c'est parce que je sais ce qu'on ignore et que je vous pourrai mener aux coffrets où dorment d'autres merveilles; nous leur dirons ensemble le « Sézame, ouvre-toi ».

Voulez-vous des rubis, j'en sais que n'a pas trouvés le baron. Êtes-vous assez riche pour acquérir un diamant royal plus gros que le Régent, aussi pur? Les rois d'aujourd'hui ne sont pas assez riches pour l'acheter ou sont d'humeur trop bourgeoise. On essaye de galvaniser l'enthousiasme des filles anglaises et d'ouvrir entre elles une grande souscription d'un bout à l'autre de l'empire britannique pour payer à son prix ce caillou qui gît au fond du tiroir d'un joaillier israélite de la Cité. Si la souscription peut atteindre à cent mille livres sterling, la reine Victoria le recevra en présent au jour du cinquantenaire, et la pierre qu'on n'a pas encore baptisée se nommera « *The maiden of England* ». Ainsi vont les couronnes : les unes se dispersent, les autres attirent de nouvelles étoiles, mais il y a des astres errants comme cet autre diamant, le Sancy, qui fut volé en 1792 au Garde-meuble, et qui, depuis,

a voyagé de continent en continent, qui est aujourd'hui aux Indes d'ou il était venu, et qu'absorbera certainement un jour votre Amérique. Un jeune et savant joaillier de Paris, M. Germain Bapst, vient d'en faire une curieuse étude, amusante comme un roman.

Les pierres, en effet, ont leur histoire : elles sont même tout ce qui reste entre les choses du passé, étant seules indestructibles en ce monde où tout change ou disparaît. C'est donc la raison même qui leur a attribué leur prix : elles sont la valeur immuable, la représentation absolue de la richesse dans tous les pays. En vain a-t-on voulu bouleverser le système économique des nations : les gemmes précieuses ont été, dans le monde des anciens, ce qu'elles sont dans notre société moderne, le gage que rien n'atteint, le fond suprême des trésors de toutes les religions, de tous les états, de tous les individus : depuis le fameux puits du roi de Siam jusqu'au modeste écrin de la petite bourgeoise, le diamant reste la pierre d'épargne, la dernière ressource.

Vous ne connaissez pas peut-être ce puits de Siam. Écoutez : c'est merveilleux comme un conte des *Mille et Une Nuits*, et cependant c'est plus vrai qu'un compte de banque. Il y a là-bas, dans l'Indo-Chine, entre les 12e et 21e degrés de latitude N. et les 96e et 102e degrés de longitude E., un petit royaume où fleurit le despotisme le plus absolu, mais qui en remontrerait en finances à la meilleure des républiques. Là, jamais un budget ne se solde en déficit; la balance s'établit toujours au profit du Trésor. C'est le pays des économies, le paradis de l'épargne, et le roi préside à l'aimable et joyeuse opération de l'inventaire chaque année. Or, savez-vous ce qu'on fait du produit des impôts quand tout a été payé? Croyez-vous qu'on achète à la Bourse de Paris ou de Londres des valeurs fictives qu'un coup de bourse peut amoindrir, des titres que la flamme peut brûler, des métaux qui tentent la cupidité et sont une prime au vol et aux révolutions? Non, ce roi et ces ministres ont gardé l'antique sagesse des rois de l'Orient, ils achètent sur tous les marchés du monde les plus belles pierres, rubis, diamants, émeraudes et saphirs, puis ils les pèsent au karat, en inscrivent le détail sur le grand livre d'État. C'est alors qu'on découvre la bouche d'un puits creusé dans la cour centrale du palais, puis, en grande cérémonie, on verse dans ce trou béant les trésors qui vont s'ajouter aux trésors accumulés pendant des âges. Le plus grand souverain de Siam est, a été ou sera celui qui a ou aura versé la plus grosse somme de pierreries dans le puits de Bankok. Imaginez ce qu'ont pu entasser là depuis cent ans les rois de Siam, et dites-moi s'ils n'avaient pas tout bénéfice à placer à fonds perdus, quand on voit la situation financière des nations qui, dans le même temps, prétendaient placer à gros intérêts leurs maigres bénéfices.

Imaginez les trésors enfouis et rêvez de ce pays des merveilles où les meubles, les vêtements, les harnais et les armes sont brodés d'or et sertis de pierres; représentez-vous leur éclat sous ce soleil incomparable, et pensez à la mesquinerie de notre luxe, à la pauvreté de nos pauvres écrins, à nous autres, femmes d'Occident, qui nous croyons libres et vendrions notre étroite liberté pour ce que vaut la parure d'une des belles esclaves de ce pays du soleil.

Puis-je, quand j'ai toutes ces lumières dans les yeux, continuer à vous décrire notre pauvre luxe d'Europe?

Nous avons pour nous le goût, direz-vous, le goût qui consiste à transformer la femme, à faire de l'idole parée du soir, l'élégante et simple promeneuse du lendemain serrée dans sa robe sombre, agile en ses mouvements, souple en sa démarche et qui est plus enviable et plus tentante ainsi qu'une *nautch-girl* sous ses voiles transparents. Vous êtes curieuse de savoir de quels bijoux on assaisonne la toilette de ville, la robe de visite, la robe d'appartement ou celle du dîner.

Ma chère, je suis vraiment embarrassée de vous répondre, car si pour vous parler du bal

et du théâtre, il m'a suffi de remuer les diamants, les perles, les rubis et les saphirs, il est malaisé de vous dessiner avec la plume ce qui n'est plus du domaine des joyaux, mais seulement des bijoux. Quelques-uns prétendent qu'on ne porte plus de bijoux et que la pierre a remplacé la parure d'or.

Je n'en dirai pas autant, mais je reconnais qu'en aucun temps les femmes ne se sont appliquées à diminuer autant l'importance du métal fauve. Plus de chaînes, plus de larges anneaux. L'or n'apparaît qu'en petites surfaces sur lesquelles des rondeurs, des spires, des bossuages, des martelages ou des ciselures font jouer la lumière. C'est une science d'artiste que la femme a acquise; elle donne ainsi à l'or pendant le jour un rôle analogue à celui qu'elle assigne le soir au diamant; ce sont des touches de lumière dont elle pique son ajustement; elle est artiste, elle peint comme Rembrandt, elle se sait œuvre d'art, et, d'un pinceau savant tout chargé de pâte, elle pose des points brillants dans la pénombre de l'étoffe ou sur l'ambre de sa chair.

Dans ses cheveux, elle pique la fourche d'écaille blonde qui relève le chignon au-dessus de la nuque ou soutient le chapeau, mais cette épingle a une tête d'or jaune en forme de pomme de pin aux écailles imbriquées ou bien un ornement découpé comme une dentelle. Quelquefois au chapeau s'accroche une médaille d'or, une plaque d'émail ou un péridot : c'est une imitation de la mode des enseignes que dames et grands seigneurs portaient au bonnet aux xve et xvie siècles.

Aux oreilles, pas de diamants le jour, mais une perle ou quelque fantaisie d'or travaillé, sans pendant, ni poire; rien ne doit accrocher les brides du chapeau, mais on peut encore piquer sur ces brides de velours ou de dentelles un insecte d'or, une mouche taillée dans une pierre étrange.

Pas de chaîne au cou, pas de médaillon. Ce serait s'exposer à passer pour une marchande du Strand ou d'Oxford street; les colliers d'or et d'argent avec leurs gros lockets ont fini leur temps. Vous savez par tous les journaux de modes que nous avons toutes le cou serré jusqu'au soir dans un collet droit, bordé de gaze, et que cela nous donne un petit air militaire crâne et coquet. Eh bien! sur ce col, piquez une broche ronde, un bouton, une fantaisie d'une forme quelconque, point trop large et qui n'aura d'autre but apparent que de réunir les deux bords de l'étoffe et de fermer le col, que ce soit votre monogramme, ou une pastille d'or uni, une plaque d'émail peint, une perle noire ou grise, un grenat cabochon serti de roses, un très petit camée, mais un camée ancien, une large médaille grecque ou une monnaie du xve siècle, un gros scarabée ciselé, ou quelque fantaisie originale; agissez à votre guise, mais gardez-vous des excentricités banales qui courent les étalages de troisième ordre. Les bijoutiers anglais et français ont depuis deux ans inventé toutes les bizarreries imaginables, et, s'il est permis de les porter, c'est pour quelques jours, en leur première nouveauté et avant que le faux s'en soit emparé pour mettre ces modes à la portée des ouvrières. Masques de hiboux, colimaçons, oiseaux faits en primes de perles, pantins et polichinelles, oudjas et amulettes égyptiennes, toutes ces choses ont vécu et il serait d'aussi mauvais goût de s'en parer que d'afficher ses armoiries qu'on doit se borner à faire ciseler sur les boutons de sa livrée.

Ce que j'aime, c'est pour un manteau de fourrure l'agrafe aux fines ciselures, aux couleurs d'émail, aux repercés délicats; on peut la choisir d'or ou d'argent, y incruster même quelqu'une des pierres fines aux tons doux qu'aimaient nos grand'mères que nous avons le tort d'oublier, la topaze ou le péridot, l'algue marine ou la chrysophale, le béryl ou l'améthyste, le saphir étoilé, la tourmaline ou l'alexandrite : toutes les couleurs sont permises pourvu qu'elles s'harmonisent avec la nuance de l'étoffe ou des fourrures, mais c'est là qu'il convient de faire une dépense d'art et de goût, c'est un joli motif à donner à quel-

que artiste, et ces agrafes qui sont seyantes sur un manteau de ville le sont surtout pour les sorties de bal. Vous en imaginez l'effet, vous qui admiriez tant le bijou hongrois du comte Z... à certain bal où je vous vis à Vienne et où le comte était en grand uniforme.

Gardez-vous de porter au côté une châtelaine ou un crochet de montre, la mode en est passée; c'est, quelque petit qu'il soit, un bijou encombrant qui s'accroche et qu'on perd : la montre qu'on suspend se heurte et se brise quand on monte ou descend de voiture. Nous portons cependant la montre, mais c'est un demi-chronomètre mignon, enfermé dans son boîtier d'or; on le glisse entre deux boutons du corsage; une courte chaîne très simple la retient attachée à l'œillet le plus voisin.

Si vous portez encore des ceintures, une boucle d'argent ciselé mais un pur objet d'art, à moins que vous ne possédiez un bibelot du Japon, garde de sabre ou fer damasquiné ou netzké à pouvoir approprier à cet usage.

Mais le bijou par excellence, le vrai bijou, celui qui l'emporte sur tous : c'est le bracelet. Vous souvenez-vous du temps où nous n'en portions plus, où nos manches longues et plates nous descendaient jusqu'au poignet, laissant à peine une étroite ligne de peau entre la manchette et ce pauvre petit gant si court qu'à peine y pouvait-on attacher deux boutons? Le gant a reconquis tout ce que la manche a perdu, et le bracelet qui s'était glissé furtivement entre la manche longue et le gant, sous le nom de porte-bonheur, fil d'or étroit, jonc d'or menu, le bracelet s'est élargi, s'est multiplié, a repris tous ses droits et nous en sommes heureuses, car c'est bien le plus gracieux, le plus commode, le plus aimé des bijoux.

A ces fils on a pendu toutes sortes de choses et nous avons fait semblant de croire, vous le savez, à la vertu de tous les jolis talismans du passé — depuis l'affreux petit animal au groin rose qui devait « porter veine », jusqu'à l'œil d'Horus, combien de bijoux drôles avons-nous vus remuer à nos poignets? — j'en ai une collection que je garde et qui vaudra beaucoup d'argent entre les mains de mes arrière-petites-filles si elles sont aussi curieuses des antiquailles d'aujourd'hui que nous le sommes de celles de nos aïeules. La nouveauté du moment c'est une noisette véritable montée en or et qui s'ouvre comme une cassolette; on y enferme une éponge imbibée du parfum préféré; d'autres ont un morceau d'ambre où est resté emprisonné quelque insecte d'Afrique. C'est un gris-gris, une amulette des sauvages, et l'ambre était, vous le savez, une des parures préférées des Grecs et des Romains.

Mais ces bracelets-là ne sont que de menues fantaisies pour amuser au temps de Noël et Christmas, et les anneaux qu'on porte aux bras sont de plus sérieux bijoux. C'est dans le bracelet que s'est réfugié tout l'art du bijoutier comme c'est la bague qui résume dans la toilette de ville tout l'art du joaillier.

La ciselure et l'émail brodent et peignent cette bande d'or, et vous ne sauriez croire l'art, l'esprit et l'ingéniosité qui se sont refugiés là. Toute femme de goût tient à trouver elle-même un motif pour ce bijou-là : l'une y fait ciseler la fleur qu'elle aime, l'autre y marie dans un désordre voulu les lettres d'un nom qu'elle adore et qu'elle croit bien cacher en le montrant comme un jeu d'esprit dont cependant chacune devine le sens; la nouvelle épousée y porte la date de son mariage, la jeune mère les noms de ses enfants; la femme qui rend des visites y cache une montre dans une médaille antique. Il y a des bracelets d'émail cloisonnés plus fins de dessin, plus colorés que la page enluminée d'un vieux missel; il y a des bracelets où sont creusées au burin ou découpées à la scie des devises, des maximes, des légendes héraldiques. J'en ai vu qui, faits à l'imitation d'un anneau fameux du xve siècle, portaient en émaux champlevés de vieux vers français qu'avaient rimés Villon, Marot et Ronsard, et j'en connais un qu'illustre le quatrain galant d'un de nos poètes, quatrain inédit assurément. N'est-il pas du dernier galant de ciseler sa pensée au bras de sa dame au lieu de la griffonner sur une page d'album?

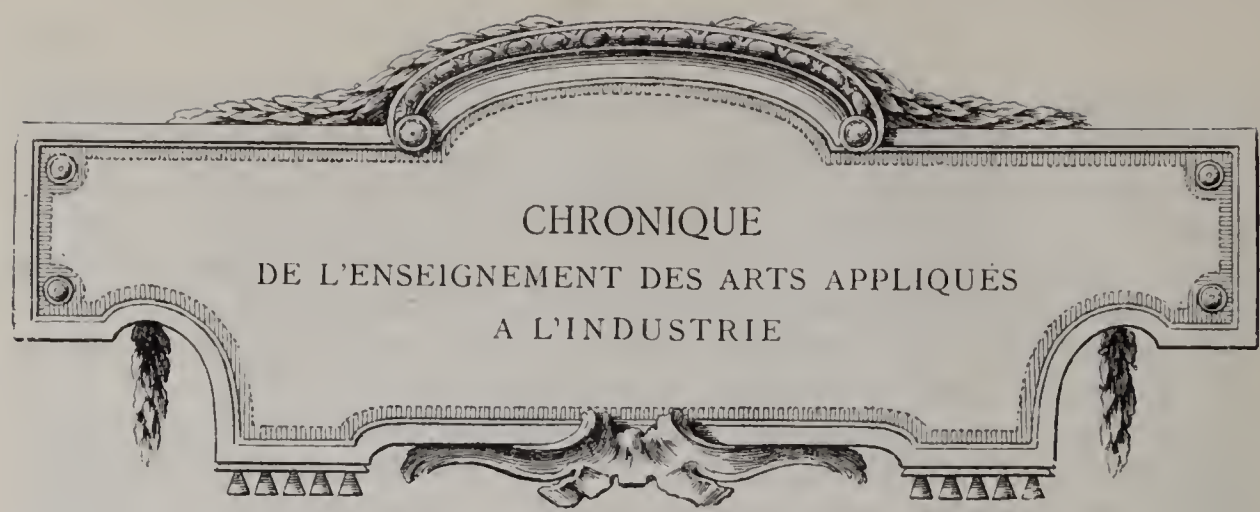
Si le bracelet a toutes les fantaisies, s'il se fait étroit comme un fil ou s'enrichit le soi; de diamants et de perles, s'il est souple ou rigide, s'il adopte tous les styles, se fait grec ou arabe, byzantin ou Louis XVI, il reste encore le bijou intime à demi caché sous la manche, portant la miniature de l'enfant aimé, enfermant les cheveux de l'être pleuré; il reste, je vous l'ai dit, le bijou par excellence qui convient à toutes les femmes, à toutes les fortunes jamais plus nous ne devons, sous prétexte de mode, nous le laisser reprendre.

De même pour les bagues. Imaginez-vous une belle main sans parure, vous qui avez les plus jolis doigts du monde et les diamants bleutés les plus beaux qui soient?

Vous le voyez, chère dame, il vous faut, pour reparaître ici dans tout l'éclat de votre beauté, après une trop longue absence, apporter tout ce que vos écrins ont de merveilles; le bijou est l'assaisonnement de toute toilette; c'est un adjectif qu'il ne faut employer qu'avec mesure; mais, quoi qu'en disent quelques esprits trop sévères qui aiment la phrase courte, sobre et sévère, les ornements du style sont nécessaires, et la beauté de la femme est comme la beauté d'un vers qui tire son harmonie et son éclat d'un mot juste, d'une syllabe éclatante. Les diamants et les perles, les rubis et les ors, les ciselures et les émaux sont pour la femme ce que sont au langage les mots éclatants ou doux dont se pare le génie du poète.

Votre amie,

Louise de C...



Le musée d'art et d'industrie de Hambourg. — On vient de publier le rapport sur le musée d'art et d'industrie de Hambourg pendant l'année 1885. Ce document contient, comme tous ceux du même genre, une revue des améliorations apportées aux diverses collections. Le musée renferme actuellement 443 objets, dont la valeur totale d'acquisition s'élève à 268 246 marcs. La collection des porcelaines s'est enrichie de divers dons importants. Celle du meuble s'est considérablement augmentée par suite d'acquisitions faites dans les environs de la ville, où l'on a trouvé notamment un très joli berceau, datant de 1780, et pouvant servir de modèle du genre. Le musée a fait aussi plusieurs achats avantageux de vannerie japonaise, dont les spécimens, paniers et corbeilles, offrant d'autant plus d'intérêt que l'on n'a guère conservé d'ouvrages de vannerie européenne.

Le futur musée industriel de Dresde. — La ville de Dresde aura avant longtemps son musée d'art, grâce aux efforts persévérants de M. Schilling, qui ne s'est épargné aucun sacrifice pour réaliser ce dessein. Cet artiste, dont les œuvres de sculpture ont une grande réputation en Saxe, a fait construire par l'architecte Richter un vaste bâtiment où il a l'intention de réunir les modèles en plâtre non seulement de ses propres compositions, mais de toutes celles qui ont obtenu dans ces derniers temps un succès marquant en Allemagne, comme la *Germania*. Ce musée Schilling sera probablement ouvert l'année prochaine.

Le musée industriel de Berlin. — On vient d'exposer au musée des arts industriels de Berlin, dans la principale rotonde, les œuvres acquises dans ces derniers temps. Quelques-unes ont une sérieuse valeur. On cite entre autres un hanap en vermeil dû au célèbre orfèvre de Nuremberg, Hans Petzold, et datant de 1580; les pièces en ivoire d'un jeu d'échecs provenant de la collection Milani qui échut plus tard au fameux collectionneur Félix; un groupe polychrome dans le genre des travaux de Hirschvogel et représentant « Bacchus dans son tonneau »; un ostensoir gothique de provenance espagnole; un candélabre en porcelaine de Meiszen avec une figure de femme, œuvre très remarquable qui doit avoir été exécutée entre 1732 et 1738, enfin plusieurs ouvrages en bois sculpté, en argenterie, en céramique. A côté de ces œuvres de date éloignée il convient de signaler les spécimens de l'industrie moderne, une magnifique coupe en argent avec le portrait du prince de Bismarck, exécuté par M. Seitz, de Munich, d'après le crayon de M. Kellner de la même ville, une collection de verreries fabriquées à Ehrenfeld, près Cologne; des faïences de Zsolnay, des majoliques de Duvigneau, un grand vase en marbre et bronze doré modelé par M. Behrendt, professeur au musée, enfin une reliure en cuir mosaïque exécutée par Collin pour le diplôme d'honneur que la ville de Berlin remit à l'historien Léopold de Ranke en lui décernant le droit de cité.

Le rédacteur en chef gérant : Victor Champier.

COULOMMIERS. — IMPRIMERIE P. BRODARD ET GALLOIS.

Composition de M. P.-V. Galland.

Rapport au Comité de l'Union centrale des Arts décoratifs.

L'Union centrale des arts décoratifs, poursuivant l'œuvre qui avait été si bien commencée par l'Union des beaux-arts appliqués à l'industrie, n'a négligé aucun moyen d'obéir aux exigences de son vaste programme. Il ne lui suffisait pas de maintenir dans notre pays le goût traditionnel dont nous sommes fiers; elle voulait susciter des efforts nouveaux. Elle a organisé une bibliothèque largement ouverte, où tous ceux qui s'intéressent à l'étude des arts du décor viennent puiser la leçon que donne le rapprochement de l'image et du texte; elle a réuni les éléments d'un musée, encore incomplet, mais déjà précieux, où l'enseignement est fourni à la fois par les œuvres du passé et par les créations de l'art moderne; elle a formé une collection de moulages et de reproductions galvanoplastiques; elle a fondé une *Revue*, où la théorie s'associe à l'histoire; elle a institué, d'une part entre les producteurs, d'autre part entre les élèves, une série de concours dont les lauréats ont reçu des récompenses de diverses sortes ou des bourses de voyage; enfin, dans huit expositions successives, elle a réuni au palais des Champs-Élysées, pour la plus grande joie de ceux qui savent et de ceux qui apprennent, les créations singulièrement variées des artistes dont le souci constant est d'améliorer les formes, et de donner, même aux objets usuels, que réclame la vie quotidienne, la parure qui les complète et les élève à la dignité d'œuvres d'art.

De tous les efforts tentés par l'Union centrale, aucun n'est resté inutile. Des résultats considérables ont déjà été recueillis; d'autres, meilleurs encore, doivent être attendus, car le temps est notre collaborateur, et, s'il suffit d'une matinée pour jeter la semence, il faut bien des jours pour que le grain répandu devienne une moisson. Notre Société a le droit de croire que les expositions à la fois rétrospectives et modernes qu'elle a ouvertes n'ont pas été infécondes. Elles ont été un instrument de progrès; elles ont mis en lumière la persistance du goût français, et elles ont permis à l'Union des arts décoratifs, qui n'avait ni professeurs, ni écoles, de distribuer indirectement des leçons généreuses. Rien que par la manière dont elle a réparti les récompenses dont elle disposait, notre association a montré sa doctrine et agité son drapeau.

L'Union centrale restera donc fidèle à son programme en organisant pour l'année 1887 une exposition nouvelle.

Les expositions les plus récentes, celles de 1880, 1882, 1884, avaient été conçues d'après un plan volontairement restreint, ou du moins spécialisé. Une excellente pensée en avait inspiré l'économie. Elle consistait à réunir, près des matières premières que façonne la main de l'homme, les produits sévères ou charmants qu'il en tire; à côté de l'ébauche confuse elle plaçait l'œuvre parachevée et définitive. On a pu voir ainsi, dans des ensembles méthodiques, les conquêtes des arts du métal, les tissus, le bois, le papier, la terre et le verre utilisés et embellis. Ces expositions systématiques et ordonnées sont peut-être les plus instructives parmi celles que l'Union centrale a organisées. On ne saurait cependant songer à les recommencer, du moins quant à présent. Le Conseil d'administration s'est donc rallié à un projet qui, sous une forme différente et dans un cadre élargi, n'exprimera pas moins bien sa pensée.

L'exposition de 1887 ne sera pas, comme quelques-uns ont paru le croire, une sorte de préface ou de répétition générale de la grande fête universelle qui nous est promise pour l'anniversaire de 1789. L'Union centrale des arts décoratifs se renferme modestement dans son rôle. Créée et soutenue par l'initiative privée, elle n'entend point envahir un domaine qui n'est pas le sien. Avec les ressources financières et intellectuelles qu'elle a groupées, la France fera en 1889 l'exposition encyclopédique dont elle prépare les éléments. L'Union centrale, moins ambitieuse, se borne à organiser, pour l'année qui vient de s'ouvrir, une exposition que, faute d'un nom meilleur, on a appelé *récapitulative*, et qui sera en effet comme le résumé de son œuvre antérieure et de ses préoccupations actuelles.

Pour 1887, l'Union centrale fait appel, non à un art spécial, mais à tous les arts de l'ornement, quelles que soient les matières qu'ils utilisent, quels que soient le style, la couleur, les formes des créations qu'ils inventent ou qu'ils décorent. Une pareille exposition doit, nécessairement, être choisie : ce n'est qu'à cette condition qu'elle pourra garder le caractère que nous entendons lui donner, et présenter, ainsi que nous l'avons dit, le résumé des efforts précédents. Le règlement n'interdit pas l'envoi des œuvres qui ont déjà figuré au palais des Champs-Élysées. Il sera intéressant de revoir quelques-unes des pièces significatives que le public a pu admirer une première fois. Ces ouvrages de la veille seront comme des points de repère qui permettront de mesurer le progrès accompli. Mais il est à désirer que les types déjà connus ne soient qu'en petit nombre. Ces témoins d'un passé glorieux ne sauraient suffire à donner à l'exposition de 1887 l'élément de curiosité que réclame le public et le caractère véritablement moderne qu'elle doit avoir. Le goût se transforme vite dans notre pays et l'idéal est changeant. Ce que l'Union centrale voudrait montrer aux visiteurs, c'est la preuve vivante que l'heureux mouvement inauguré en ces dernières années ne s'est point ralenti, que la source de nos inspirations reste inépuisable, que notre sentiment des colorations et des formes ne cesse pas de se renouveler et de

s'agrandir. L'exposition de 1887 doit prouver que si nos arts décoratifs étaient, comme quelques-uns le craignent, menacés par des rivalités voisines, le génie de la France serait encore de taille non seulement à se défendre, mais à triompher.

Paul MANTZ.

Voici la lettre par laquelle M. le Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts a informé M. Antonin Proust, président de l'Union centrale des Arts décoratifs, qu'il met le Palais de l'industrie à la disposition de la Société, à partir du 15 juillet jusqu'au 30 novembre 1887, pour l'exposition projetée.

MINISTÈRE
DE L'INSTRUCTION PUBLIQUE
ET DES BEAUX-ARTS.

Beaux-Arts.

Paris, le 27 décembre 1886.

Monsieur le Président,

Par lettres des 28 octobre et 18 novembre 1886 vous me demandez d'accorder à l'Union centrale des Arts décoratifs la concession du palais de l'Industrie pour la 4e exposition biennale qui doit passer en revue les productions effectuées par toutes nos industries d'art au cours de ces dernières années.

J'ai l'honneur de vous annoncer que j'ai décidé de mettre le palais à la disposition de l'Union centrale du 15 juillet au 30 novembre 1887, terme de rigueur, l'évacuation devant être terminée au plus tard pour la fin de l'année.

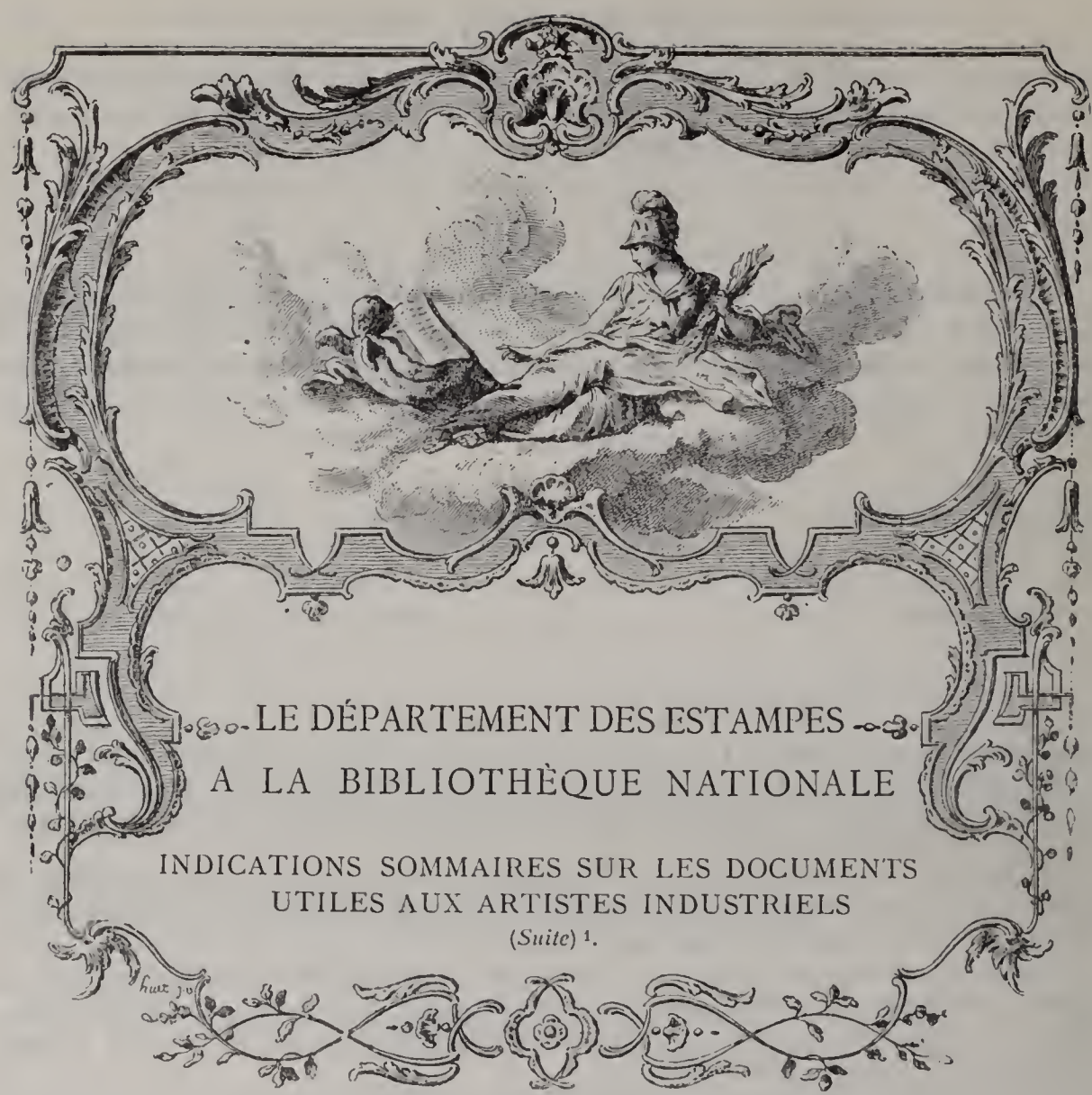
Il est bien entendu que les localités seront rendues dans l'état où elles auraient été livrées et que les frais de toute nature resteront à la charge de la Société, qui devra se soumettre en tous points au cahier des charges générales dressé le 20 février 1886 et dont vous trouverez ci-inclus un exemplaire.

Je dois ajouter que la présente autorisation serait considérée comme nulle et non avenue dans le cas ou l'Administration aurait besoin du palais pour un service public pendant le laps de temps ci-dessus indiqué.

Vous voudrez bien, Monsieur le Président, vous concerter en temps utile avec M. l'architecte du palais pour les dispositions que nécessitera l'organisation de l'exposition et vous mettre en règle auprès de l'Administration des finances, qui est prévenue relativement à la redevance qui pourrait vous être imposée.

Agréez, Monsieur le Président, l'assurance de ma haute considération.

Le Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts,
BERTHELOT.



LE DÉPARTEMENT DES ESTAMPES A LA BIBLIOTHÈQUE NATIONALE

INDICATIONS SOMMAIRES SUR LES DOCUMENTS UTILES AUX ARTISTES INDUSTRIELS

(*Suite*) [1].

LA DENTELLE

Si l'on se bornait, lorsque l'on cherche à se renseigner sur les anciens modèles de dentelles, à interroger les ouvrages spécialement consacrés à cette industrie qui fut toujours très florissante, on se priverait volontairement de sources d'informations très fécondes en indications précieuses et on courrait le risque de ne connaître qu'une minime partie des documents que nos devanciers nous ont légués. On ne saurait, sans doute, laisser de côté ces recueils précieux et fort rares aujourd'hui dans lesquels les Italiens, les Allemands et les Français ont donné les modèles des dessins exécutés de leur temps soit à la main, soit au métier, et nous nous faisons un devoir de publier ci-dessous la liste complète des ouvrages en ce genre possédés par le cabinet des estampes de la Bibliothèque nationale; mais cette collection, quelque riche qu'elle soit, ne fournit guère que des modèles en usage au XVIe siècle ou au commencement du XVIIe; toute la période suivante n'a été l'objet d'aucun travail spécial à nous connu, il faut donc reconstituer cette histoire non encore écrite en recherchant dans l'œuvre des peintres ou des graveurs qui ont apporté aux détails du costume une attention particulière les dessins qui peuvent indiquer les phases diverses par lesquelles passa la dentelle avant d'arriver au degré de perfectionnement d'exécution ou elle se trouve de nos jours. Pendant les XVIIe et XVIIIe siècles la dentelle est

1. Voir la *Revue des Arts décoratifs*, 7e année, pages 1 et 161.

devenue, entre les mains d'artistes véritables qui fournissaient des dessins excellents à des artisans chargés d'exécuter ce qu'ils inventaient, un art véritable dont le souvenir, en dehors des dentelles elles-mêmes, nous est conservé par un grand nombre d'estampes indispensables à consulter. Pour découvrir ces documents répandus un peu partout, disséminés dans des recueils de tout genre, un guide est nécessaire. Sans oser prétendre à signaler tous les volumes de notre grand dépôt auxquels il faudra recourir pour posséder des indications précises sur l'histoire de la dentelle aux différentes époques de son histoire, nous allons tenter de fournir quelques renseignements sur certains volumes qui seront consultés avec fruit par les artistes désireux de poursuivre la carrière de leurs devanciers et qui ne seront pas indifférents non plus aux érudits curieux de consacrer à l'histoire de la dentelle une étude spéciale depuis longtemps réclamée sans succès.

Livre de broderies. Augsbourg, 1534.

Avant d'interroger l'œuvre de ces artistes qui ont transmis, soit à l'aide du pinceau, soit à l'aide du burin ou de la pointe, des modèles de dentelles bons à consulter, donnons la liste par ordre chronologique des *Livres de dentelles* que possède la Bibliothèque nationale [1] :

Sans date.

1. Esemplario di lauori che insegna alle donne il modo e ordine di lauorare, cusire e racammare; e finalmente far tutte quelle opere degne di memoria lequale po fare una donna virtuosa con laco in mano. Et uno documento che insegna al compratore accio sia ben servito. — La dédicace est adressée : « A qualunque

1. M. le marquis Gir. d'Adda a publié dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 1863, 1re série, tome XV, pp. 342-359, et 1864, tome XVI, pp. 421-436, un *Essai bibliographique sur les anciens modèles de lingerie, de dentelles et de tapisseries gravés et publiés en France, en Allemagne et en Flandre*, qu'il sera bon de consulter pour trouver l'indication d'un certain nombre d'ouvrages que nous ne pouvons mentionner ici, la Bibliothèque nationale ne les possédant pas.

nobile e illustre madonne e a ciascun altro moderato e candido lettore : Giouan Andrea Vavassore detto Guadagnino. » — La bordure qui encadre le titre est signée : *Fiorio Vauasore fecit*. In-4°. — [Lh. 2.]

2. Essemplario novo di piu di cento variate mostre di qualunque sorte bellissime per cusire intitulato Fontana de gli essempli. — Nouamente stampato per Giovanni Andrea Vavassore detto Guadagnino. In-4° obl. — [Lh. 3.]

3. Libro secondo di bellissime e variate mostre intitulato fior de gli essempi nouamento dato in luce. — Novamente Stampato per Giovanni Andrea Vavassore, detto Guadagnino e Florio Fratello. In-4° obl. — [Lh. 4.]

4. Opera nova universal intitulata corona di racammi : dove le venerande donne e fanciulle trovaranno di varie opere per fare colari di camisiola e torniamenti di letti entemelle di cuscini boccasini schufioni cordelli di piu sorte et molte opere per reccammatori e per dipittore et per orcuesi; de le quale opere o vero esempli ciascuno le potra pore in opera secondo el suo bisogno : con gratia. — Nouamente stampata ne la inclita citta di Vineggia per Giovanni Andrea Vavassore, detto Guadagnino. In-4°. — [Lh. 5. d.]

5. Opera noua universal intitulata : Corona di ricammi.... In Vinegia per Giovanni Andrea Vavassore detto Guadagnino (fragment). In-4°. — [Lh. 5. d. +.]

6. Libro primo de rechami per elquale se impara in diversi modi l'ordine e il modo de recamare, cosa non mai piu fatta ne stata mostrata, el qual modo se insegna al lettore voltando la carta. Opera nova. In-4°. — [Lh. 13. a.]

7. Libro secondo.... Au verso du titre on lit : *Alessandro Paganino al Lettore*, et sur la dernière page du premier, comme du second livre : *P. Alex. Pag. Benacenses f. Bena* v. v. In-4°. — [Lh. 13. a.]

8. Libro quarto..... même dédicataire et même inscription que ci-dessus au verso du dernier feuillet. In-4° — [Lh. 13. a. +.]

9. Livre de figures ponctuées, contenant plusieurs dessins pour apprendre à marquer le linge, à faire de la broderie et de la tapisserie, in-4°. Van Praet (Cat. des livres imprimés sur velin de la Bibliothèque du Roi, 1822, tome III, p. 79) désigne ainsi ce volume qui contient quarante dessins à la plume. — [Lh. 17. c.]

9 *bis*. Ce est ung tractat de la noble art de léguille a scavoir ouvraiges d'Espaine et to traictz moult proffitable po lingières et ouvriers de culctes aussy pour tyseus de damas, ceincturiers et brodeurs contenant cent et trente huyct figures perfectement mises, ainsi que non point les subtilz engins, mais les jeusnes filles et enfans en peuvent en brief acquérir grand science et estre parfaictz en brief temps. Imprimé en Anvers par moi Guillaume Vorsterman. In-4°. — [Lh. 1. +.] Cet ouvrage reproduit exactement celui qui est mentionné ci-dessous, n° 10.

1527.

10. Liure nouueau et subtil touchant l'art et science tant de brouderie, fronssures, tapisseries comme aultres mestiers quon fait alesguille soit au petit mestier, aultelisse ou sur toille clère très utile et nécessaire à toutes gens usans des mestiers et ars dessuldits ou semblables ou il y a C et XXXVIII patrons de diuers ouuraiges faicts par art et proportion. — En primere a culoge par metrepiere Quinty, demorant den pre leglie de iii roies. — Au verso du titre on lit : O Fœlix Colonia. 1527. In-4°. — [Lh. 1.]

11. Opera nuoua che insegna alle donne a cusire, a racammare ed a disegnar a ciascuno, et la ditta opera sara di molta utilita ad ogni artista, per esser il disegno ad ognuno necessario laqual e intitolata essempio di recammi. M. D. XXVII. Con gratia et privilegio. — Stampata in Venetia per Giovan Antonio et Fratelli da Sabbio. M. D. XXVII. — Intagliata per Piron da Carpe eccellente intagliatore in Venetia. In-4°. — [Lh. 1. + a.]

1528.

12. Opera nuoua che insegna alle donne a cuscire, a raccammare et a disegnar a ciascuno, et la ditta opera sara di molta utilita ad ogni artista, per esser il disegno ad ognuno necessario, laqual e intitolata essempio di reccammi. Con gratia et priuilegio M. D. XXVIII. — La dédicace commence ainsi : « A Qualunque nobile et illustre Madonna, et a ciascun altro moderato et candido lettore Giouanni Antonio Tagliente. » In-4°. — [Lh. 1. a.]

1530.

13. Opera nuoua che insegna a le donne a cuscire a raccammare e a disegnar a ciascuno et la ditta opera fara di grande utilita ad ogni artista per esser il disegno ad ogniuno necessario la quale e entitolata esempio di racammi. — Stampato in Vineggia per Giouan Antonio e i fratelli da Sabbio. M. D. XXX. — La dédicace commence ainsi : « A qualunque nobile et illustre Madonna, et a ciascun altro moderato et candido lettore, Giouanni Antonio Tagliente. » In-4°. — [Lh. 1. b.]

1530 ?

14. Exemplario di lavori... Venise, 1530? — Exemplaire sans titre dont la dédicace commence ainsi: « Alli virtuosi et gentilissimi lettori Nicolo Zoppino. S. P. D. In-4°. — [Lh. 5. g. +.]

1534.

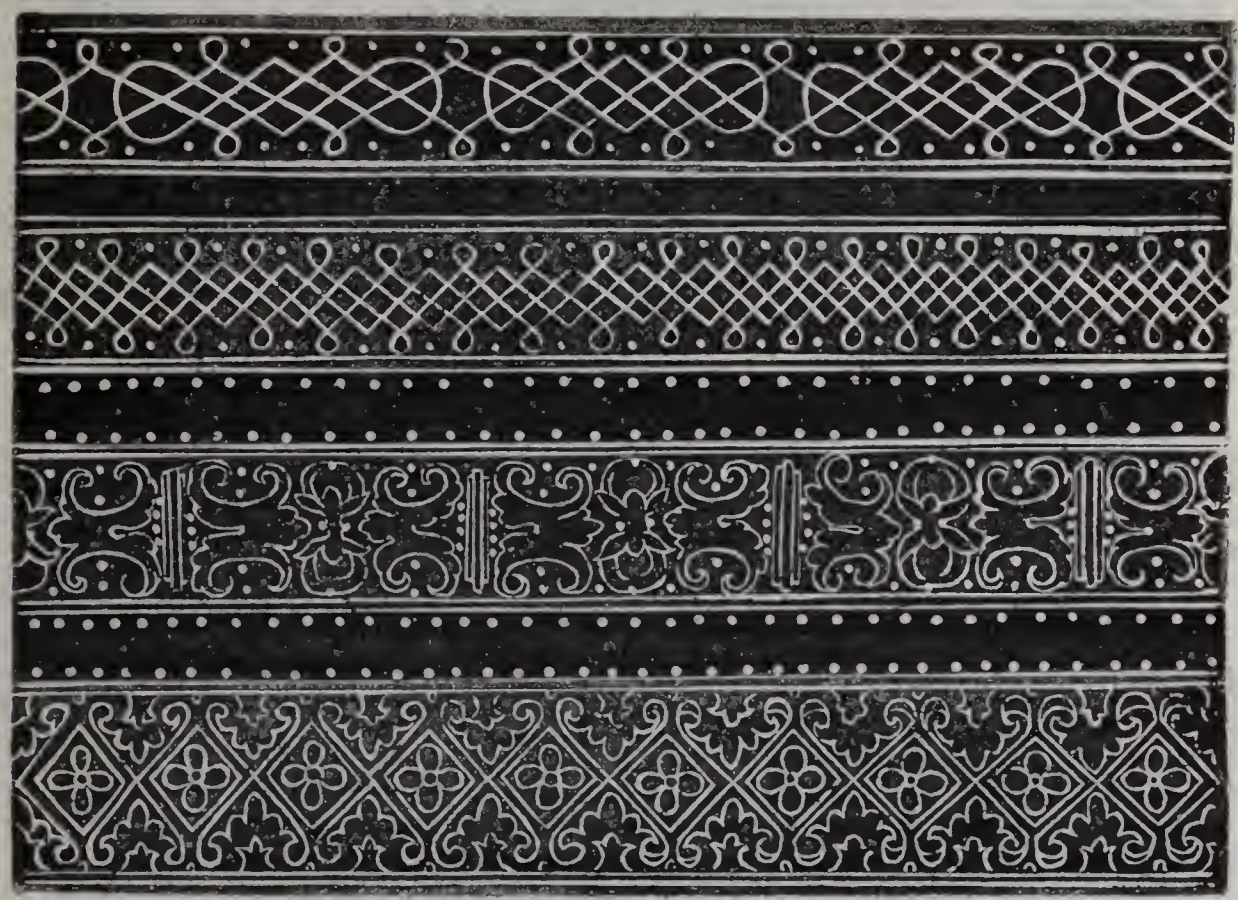
15. Ein new Formbüchlin bin ich gnandt..... (Modèles de broderie.) — Gedruckt in der Keiserlichen Riechstatt Augspurg durch Johan Schartzenberger Fomschneyder 1534. In-4° obl. — [Lh. 5.]

1543.

16. Giardinetto novo di punti tagliati et gropposi per exercitio et ornamento delle donne. — La dédicace commence ainsi : « Alla signora Lucretia Roberta Matto Pagano salute. » — Stampato in Venegia per Matthio Pagan in Frezaria in le case noue il qual tien per insegna la Fede. M. D. XLIII. In-4°. — [Lh. 5. a.]

1544.

17. Ornemento delle belle et virtuose donne. Opera nuova nella quale troverrai varie sorti di frisi, con liquali si potra ornar ciascuna donna, et ogni letto, con ponti tagliati, ponti gropposi et ogni altra sorte di



Livre de broderies. Augsbourg, 1534.

ponti per fare tutte quelle belle opere che si appartengono alle virtuose et lodevoli Fanciulle. In Venetia. M. D. XLIIII. — Stampato in Venetia per Mattio Pagan in Frezeria in le case nuoue il qual tien per insegna la Fede. In-4°. — [Lh. 5. c.]

18. Il spechio di pensieri delle belle et virtudiose donne dove si vede varie sorti de ponti cioe, ponti taliati, ponti groposi ponti in rede e ponti in stiora. M. D. XLIIII. Stampato in Venetia per Mathio Pagan in frezaria in le case noue tien per insegna la Fed. In-4°. — [Lh. 5. b.]

1553.

19. Lhonesto essempio del vertuoso desiderio che hanno le donne di nobil ingegno, circa lo imparare i punti tagliati a fogliami. In Venetia per Matthio Pagan in Frezaria al segno della Fede. M. D. LIII. In-4°. — [Lh. 5. b. +.]

1557.

20. Splendore delle virtuose giovani dove si contengono molte et varie mostre a fogliami, cio è punti in aere, et punti taglati bellissime et con tale artificio, che li punti tagliati servino alli punti in aere, et da quella che sopragasi far si possono, medesimamente molte altre. — In Vinegia appresso Iseppo Foresto in calle dell'acque a san Zulian, all'insegna del Pellegrino. 1557. In-4°. — [Lh. 5. d. a.]

1558.

21. Le pompe. Opera nova nella quale si ritrovano varie et diuerse sorti di mostre, per poter far cordele ouer Bindelle, d'oro, di setta, di fillo, ouero di altra cosa, doue le belle et virtuose donne potrano fare ogni sorte di lauoro, cioe merli de diuerse sorte, cauezzi, colari, manegheti, et tutte quelle cose che li piaccerano. — Opera non men bella, che utile, et necessaria et non piu veduta in luce. — In Venetia. M. D. LVIII. In-4°. — [Lh. 6.]

1563.

22. Lucidario di recami nel qual si contengono molte e varie sorti di dissegni, a punti in aere, et punti, tagliati et a fogliami et con figure et di piu altre maniere come al presente si usano non piu venute in luce per lequli ogni elevato ingegno potrà in diversi modi commodissimam ovente servirsi. In Venetia. Appresso Jeronimo Calepino. 1563. In-4°. — [Lh. 5. f.]

23. Splendore delle virtuose giovani doue si contengono molte et varie mostre a fogliami, cio e punti in aere et punti tagliati, bellissimi et con tale artificio che li punti tagliati serveno alli punti in aere, et da quella che sopragasi far si possono, medesima mente molte altre. In Venetia. Appresso Jeronimo Calepino. 1563. In-4°. — [Lh. 5. e.]

1584.

24. La uera perfettione del disegno di varie sorti di ricami, et di cucire ogni sorte di punti à fogliami, punti tagliati, punti à fili, et rimessi, punti incrociati, punti a stuora, et ogn' altra arte, che dia opera à disegni. Fatto per Giovanni Ostavs. — In Venetia. M. D. LXXXIIII. — Presso gl'Heredi di Luigi Valvassori, et Gio. Domenico Micheli, al segno dell'Hippogriffo. In-4° obl. — [Lh. 11. +.]

1587.

25. Les singuliers et nouveaux pourtraicts pour les ouvrages de lingerie. Nouvellement augmentez de plusieurs différens portraits servans de patrons à faire toutes sortes de poincts coupé. Dédié à la Royne. Le tout inventé, au proffit et contentement des nobles dames et damoiselles et autres gentils esprits, amateurs d'un tel art, par le seigneur Fédéric de Vinciolo, Vénitien. A Paris, par Jean le Clerc le jeune, rue Chartière, au chef Sainct Denis, près le collège de Coqueret. — Avec privilège du Roy. 1587. In-4°. — [Lh. 7.]

1588.

26. Les singuliers et nouveaux pourtraicts du seigneur Federic de Vinciolo, Venitien, pour toutes sortes d'ouvrages de lingerie, dédié à la Royne, de rechef et pour la troisiesme fois augmentez outre le réseau premier et le point couppé et lacis, de plusieurs beaux et différens portrais de réseau de point conté, avec le nombre des mailles, chose non encore veue ny inventée. A Paris, par Jean le Clerc le jeune, au mont Saint-Hilaire, au chef Saint Denis, près le clos Bruneau. — Avec privilége du roy. 1588. In-4°. — [Lh. 7. a.]

27. New künstlichs Modelbuch von allerhand artlichen und gerechten Mödeln auff der Laden zuwircken oder mit der Zopffnot Creutz und Judenstich und anderer gewonlicher weiss zumachen : Allen Modelwürckerin, Näderin und solcher Mödelarbeit geflissenen Weibsbildern sehr dienstlich und zu andern Mustern anleytlich und vorständig. — Auff ein news wider getruckt und mit vielen newer Mödel gemehret. mit Kays : May : Freyheit, bey B. Jobin. 1588. In-4° obl. — [Lh. 16. a.]

1590.

28. Neuw Modelbuch von Allerhandt Art Nehens Wirckens und Strickens ietzt mit vielerley Welscher Arbeyt Mödel unnd Sthalen, allen Steinmetzen Seidenstickern und Näterin sehr nützlich und Künstlich von neuwem zugericht. — Gedruckt zu Franckfurt am Mayn. M. D. LXXXX. — A la fin on lit : « Gedruckt zu Franckfurt am Mayn durch Nicolaum Bassæum. M. D. LXXXX. » In-4° obl. — [Lh. 16. a.]

1591.

29. Corona delle nobili et virtuose donne, libro primo nel quale si dimostra in varii dissegni tutte le sorti di mostre di punti tagliati, punti in aria, punti a reticello, e d'ogni altra sorte, cosi per Freggi, come per merli et Rosette, che con l'Aco si usano hoggidi per tutta l'Europa, et molte delle quali mostre possono servire anchora per opere a Mazzette. Aggiuntovi in questa terza Impressione molti bellissimi dissegni non mai piu veduti. — Con privilegio. In Venetia, appresso Cesare Vecellio, in Frezzaria nelle case de' Preti. 1591. — Libro secondo.... 1591. — Libro terzo... 1591. In-4° obl. — [Lh. 15.]

30. La Vera perfettione del disegno, di varie sorti di ricami, et di cucire ogni sorte di punti à fogliami, punti tagliati, punti à fili, et rimessi, punti incrociati, punti à stuora et ogn'altra arte, che dia opera à

disegni. — E di nuovo aggiuntovi varie sorti di merli, e mostre che al presente sono in uso et in pratica. — In Venetia. Appresso Francesco di Franceschi Senese, all'insegna della Pace. 1591. — La dédicace « alla clarissima signora Lucretia Contarini » est signée par « Giovanni Ostaus ». In-4° obl. — [Lh. 12.]

31. Prima parte de fiori, e disegni di varie sorti di Ricami moderni, come Merli, Bavari, Manichetti er altri nobili lavori, che al presente sono in uso. In Venetia, Appresso Francesco di Franceschi Senese all insegna della Pace. 1591. — La dédicace « alla clarissima signora et padrona mia colendissima la signora Gabriella Zeno, Michele » est signée : Giouanbattista Ciotti. In-4° obl. — [Lh. 11.]

Tiré de : *Les singuliers et nouveaux pourtraicts....* de Frédéric de Vinciolo. Paris, 1587.

1592.

32. Les singuliers et nouveaux pourtraicts du seigneur Federic de Vinciolo, Venitien, pour toutes sortes d'ouvrages de lingerie. Dédié à la Royne de rechef et pour la quatrième fois augmentez outre le reseau premier et le point couppé et lacis de plusieurs beaux et différens portrais de reseau, de point compté, avec le nombre des mailles, choses non encore veue ni inventée. A Lyon par Léonnard Odet. 1592. In-4° obl. — [Lh. 7. a. +.]

33. New Modelbuch von allerhand sonderbarn schönen Mödeln von der jetzt gebreuchlichen durch geschnittener Arbeit durch H. Vinciolo ein Venediger angoerdnet. Jetzt aber allen Frawen, Jungfrawen Naherinnen und dergleichen Kunstgeflisznen Personen zu sonderm vorstand auffs new mit vermehrung und besserung viler schöner und lustiger Mödeln in Truck gefertiget und an tag gebracht. — Mit Röm. Keyserlicher Mayestat Freyheit. — Getruckt in Strassburg bei Bernhart Jobin. Anno 1592. In-4° obl. — [Lh. 16. a.]

1595.

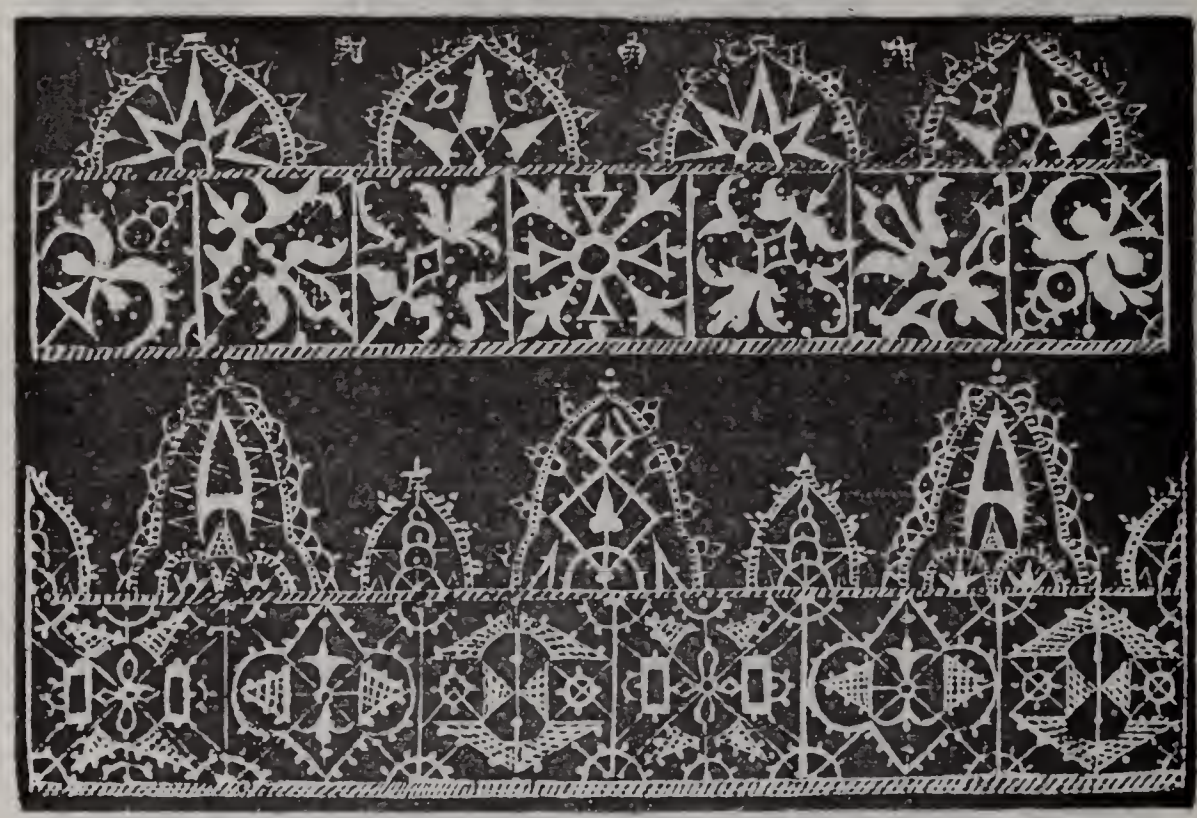
34. Specchio delle virtuose donne dove si vedono bellissimi lavori di punto in aria, reticelia, di maglia, et piombini, disegnati da Isabetta Catanea Parasole. — In Roma, con licencia de superiori. Stampato da Antonio Facchetto. 1595, ad'istantia di Rosato Parasole. — [Lh. 12. a.]

1596.

35. Fiori di Ricami nuovamente posti in luce ne i quali sono varii et diversi disegni di lavori, come Merli, Bavari, Manichetti et altre sorti di opere, che al presente sono in uso, utilissimi ad ogni stato di donne. — In Fiorenza, 1596, ad instanza di Matteo Florini. In-4° obl. — [Lh. 13.]

1597.

36. Corona delle nobili et virtuose donne. Tomo primo... In Venetia. Appresso Cesare Vecellio, sta in Frezzaria nelle case de Preti, 1597. — Tomo secondo, 1597. — Tomo terzo, 1597. — Gioiello della corona per le nobili e virtuose donne. Libro quarto, 1596. In-4° obl. — [Lh. 15. c.]



Tiré de : *Corona delle nobili et virtuose donne.* Venise, 1591.

1598.

37. Nouveaux pourtraicts de point coupé et dantelles en petite, moyenne et grande forme nouvellement inventez et mis en lumière. — Imprimé à Montbeliard, par Jacques Foillet. CIↃ IↃ XCIIX. In-4° obl. — [Lh. 14.]

1601.

38. Corona delle nobili et virtuose donne. Libro primo, nel qual si dimostra in varii dissegni tutte le sorti di mostre di punti tagliati, punti in aria, punti a reticello e d'ogn' altra sorte, cosi per Fregi, come per Merli e Rosette, che con l'Aco si usano hoggidi per tutta l'Europa. — Et molte delle quali mostre possono servire ancora per opere a Mazzette. Aggiontoui in questa ottava impressione molti bellissimi dissegni non piu veduti, con privilegio. — In Venetia. Appresso Cesare Vecellio, in Merzaria, 1601. — Libro secondo... 1601. — Libro terzo... 1601. — Gioiello della corona per le nobili et virtuose donne. Libro quarto... 1601. In-4° obl. — [Lh. 15. a.]

1604.

39. Tozzi. Traité de broderie et de point coupé. Padoue, 1604. — Exemplaire sans titre et très incomplet. In-4° obl. — [Lh. 16.]

1605.

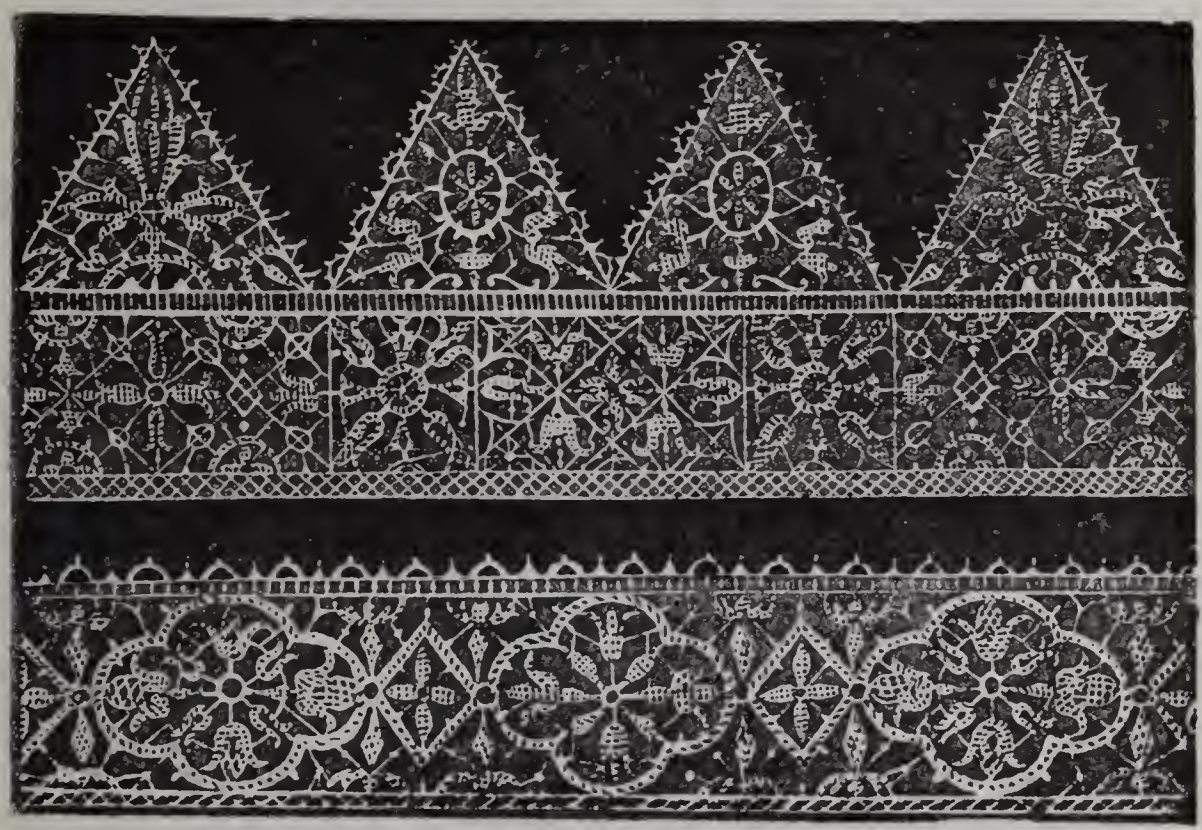
40. La pratique de l'aiguille industrieuse du très excellent Milour Matthias Mignerak, anglais. Paris, Jean le Clerc, 1605. In-4°. — [Lh. 17.]

1606.

41. Les singuliers et nouveaux pourtraicts du seigneur Federic de Vinciolo Venitien, pour toutes sortes d'ouvrages de lingerie. Dédié à la Royne, douairière de France, de rechef et pour la troisiesme fois augmentez, outre le reseau premier et le point couppé et lacis, de plusieurs beaux et différens portrais de reseau de point conté, avec le nombre des mailles, chose non encor'veue ny inventée. A Paris, pour Jean le Clerc, rue Saint-Jean-de-Latran, à la Salemandre Royalle. Avec privilège du Roy, 1606. In-4°. — [Lh. 8.]

1608.

42. Schön newes Modelbuch von 500 schönen Autzerwehlten Kunstlichen so wol Italianischen Franzosischen, Niderlandischen, Engellandischen als Teutschen Modeln allen Natherin, Seydenstickern etc. zu nutz. — Getruckt zu Franckfurt am Mayn durch Sigismundum Latomum, im Jahr 1608. In-8° obl. — [Lh. 17. a. +.]



Tire de : *Corona delle nobili et virtuose donne.* Venise, 1591.

1616.

43. Teatro delle nobili et virtuose donne dove si rappresentano varii disegni di lavori novamente inventati et disegnati da Elisabetta Catanea Parasole, Romana. — In Roma, l'anno 1616 con licentia de superiori. In-folio obl. — [Lh. 17. b.]

1622.

44. Les excellents eschantillons, patrons et modelles du seigneur Federic de Vinciolo Venitien, pour apprendre à faire toutes sortes d'ouvrages de lingerie, de poinct couppé, grands et petits passements à jour, et dentelles exquises. Dediez à la Royne. A Paris, chez la veufve Jean le Clerc, rue Sainct-Jean-de-Latran, à la Salemandre Royalle. Avec privilège du Roy, 1623. In-4°. — [Lh. 9.]

1625.

45. Ein new Künstlich Modelbuch mitt Broser Mühe und Sonderm vleis auss ansehenlichen Frawen Zimern, auch sonsten bey andern Kunstreichen, Matronen uud Jungfrawen Zusamen, Colligirt und ins Kupffer gebracht durch Georg Herman. — In Verlegung Balthasar Laymovens Kunsthentlers in Nurnberg. Anno 1625, cum priv. S. C, Mayest. In-4° obl. — [Lh. 17. e.]

1689.

46. Neues Modelbuch von unterschiedlicher Art der Blumen und anderer genehten Mödel nach itziger Manier allen Liebhaberinnen dieser Kunst zumbesten vorgestellt. Zu finden in Nürnberg bey Paulus Fürsten, Kunst und Buchhändlern Seel. Wittib und Erben. 1689. In-4° obl. — [Lh. 17. f.]

On serait fort désappointé si, après avoir compulsé ces ouvrages spéciaux consacrés à la dentelle, on espérait trouver dans la collection considérable de portraits dessinés au XVIe siècle ou au commencement du XVIIe conservée au département des Estampes, des documents utiles pour l'histoire de la dentelle. Parmi les nombreux portraits en ce genre que nous conservons, il en est fort peu qui fournissent autre chose qu'une indication sommaire sur les parures en dentelles; les artistes qui exécutaient ces portraits de valeur très diverse parmi lesquels il s'en trouve d'admirables et de médiocres donnaient tous leurs soins au visage du personnage ou de la dame dont ils entendaient fixer la physionomie, mais, le plus souvent, le vêtement était à peine indiqué, et quelquefois il ne l'était pas du tout. Si, par aventure, ces faiseurs de crayons innommés se donnaient le luxe de dessiner le costume, ils apportaient aux bijoux, colliers, boucles d'oreilles, broches, un soin particulier, aux broderies qui couvraient le corsage une scrupuleuse attention, mais la collerette, la fraise ou le fichu bordés de dentelle étaient fort sommairement indiqués. L'amateur de dentelles devra donc renoncer à puiser dans cette série d'œuvres précieuses que nous recommanderons une autre fois d'une façon toute spéciale aux joailliers et aux bijoutiers et que nous ne cesserons de signaler aux curieux éclairés de notre grand art français.

Pour la fin du XVIe siècle et pour les premières années du XVIIe, on trouvera dans les œuvres de Thomas de Leu et de Léonard Gaultier de précieux documents. Les portraits de *Catherine de Bourbon, duchesse de Bar,* de *Louise de Lorraine, princesse de Condé*, de *Marguerite de Valois* et de *Marie de Médicis*, gravés par Thomas de Leu (Ed. 11.) fournissent non seulement des modèles de collerettes et de fraises d'un fort joli goût, mais sur la robe de ces nobles dames sont cousues des broderies qui ne seront pas indifférentes aux curieux de la mode. Deux grands portraits d'*Elisabeth de France*, reine d'Espagne, et de son frère *Louis XIII*, enfant (1616), gravés par Léonard Gaultier (Ed. 12. b), donnent une représentation dessinée avec grand soin des riches collerettes portées par les jeunes souverains; le dessinateur en quête de modèles ne peut rien trouver de plus précis et de plus nettement écrit. Si le portrait de *Henri d'Orléans, duc de Longueville,* gravé par le même artiste, est de dimension moins grande, et si, par conséquent, le dessin des dentelles est moins exactement tracé, il n'en est pas moins visible, et une main exercée en pourra aisément faire son profit. La même observation peut s'appliquer à une planche assez grande, gravée également par Léonard Gaultier et représentant *La Régence de la Royne et son prudent gouvernement du Roy et enfant de France* (Ed. 12. a), dans laquelle Marie de Médicis se voit entourée de ses enfants et de deux dames d'honneur; chaque figure est vêtue d'habits de parade, et l'artiste a eu garde de négliger les dentelles qui accompagnent nécessairement tout costume d'apparat. La collerette que porte *Marie de Médicis* dans son portrait gravé en 1601, par Jacques de Fornazeris (N. 3), peut intéresser les fabricants de dentelles et, quoique la fraise que porte *Sully* dans l'estampe publiée en 1614 par Paul de la Houve, d'après une peinture de du Boys (N. 2), ne soit pas gravée avec toute la finesse désirable, elle offrira cependant aux dessinateurs qui cherchent leurs inspirations dans les œuvres du passé des éléments d'information qui ne sont pas à dédaigner.

Les graveurs de portraits qui viennent immédiatement après Thomas de Leu et Léonard Gaultier semblent avoir pris moins de souci que leurs devanciers de l'exactitude dans les moindres détails. Quoique, dans l'œuvre de P. Daret et de Michel Lasne, l'amateur de dentelles trouvera encore à glaner, il faudra avancer un peu plus dans le siècle pour rencon-

trer des documents réellement précieux pour l'étude spéciale qui nous occupe ici. Signalons toutefois dans l'œuvre de Michel Lasne (Ed. 27. c. d. e) les portraits suivants, dans lesquels apparaissent de curieuses collerettes soigneusement gravées : *Georges de Scudéry;*

Maximilien de Béthune, duc de Sully. Estampe publiée par Paul de la Houve (d'après du Boys).

Bernard de Foix; de la Valette, duc d'Épernon; Henri de Bourbon, prince de Condé; Henri, duc de Montmorency; Jean Pujet de la Serre, et *Léon de Bouthillier, comte de Chavigny.*

Sans être un artiste de haute valeur, Abraham Bosse mérite d'occuper dans l'histoire de l'art une bonne place, parce que les planches qu'il composait lui-même ont conservé un reflet absolument fidèle des mœurs et des costumes de son temps; il dessinait tout ce qu'il voyait autour de lui et fixait dans le métal, à l'aide d'une pointe à laquelle il réussissait parfois à donner la fermeté du burin, des scènes de la vie commune. Qu'il cherchât à consigner sur le cuivre la légende de l'Enfant prodigue, l'histoire des Vierges sages ou des Vierges folles, qu'il représentât les Eléments, les Parties du monde ou les Ages, il habillait toujours à la mode en usage de son temps, c'est-à-dire à la mode de Louis XIII, les personnages qu'il introduisait dans ses compositions. On ne saurait avoir une idée complète des modes et des usages en faveur au milieu du XVIIe siècle sans consulter avec attention l'œuvre d'Abraham Bosse; cet examen attentif ne fournira pas uniquement des indications précises sur la forme et la disposition des vêtements, sur les habitudes du seigneur, du bourgeois ou de l'artisan, il amènera les intéressés à connaître le dessin des tentures ou des étoffes, des broderies ou des dentelles comme la structure des meubles et la disposition du mobilier dans les appartements. Il n'y a peut-être pas une des pièces de l'œuvre d'Abraham Bosse relatives aux mœurs au temps de Louis XIII qui ne contienne quelque document sur la forme des cols, des jabots ou des manchettes, et si la gravure est quelquefois d'une dimension trop restreinte pour que l'on puisse lire bien clairement le dessin des dentelles, elle permet presque toujours de deviner certains motifs habituels dont saura faire son profit une main exercée. D'autres fois, comme dans le *Gentilhomme et son laquais* (Ed. 30. a), la gravure est assez précise pour que l'on puisse copier exactement, si le besoin s'en fait sentir, la collerette du gentilhomme, qui est d'un bon goût et d'un dessin curieux.

Dans un gros recueil factice formé au XVIIe siècle, provenant du célèbre cabinet de l'abbé Michel de Marolles et intitulé *Courtisanes* (O. a. 46), on trouvera un grand nombre de demi-figures à moitié portraits, à moitié têtes de fantaisie, qui donneront sur le costume féminin au temps de Louis XIII des renseignements également exacts. Les dimensions assez grandes de ces images ont contraint les graveurs, qu'ils soient habiles ou inexpérimentés, à dessiner avec fidélité les ajustements dont ils habillaient leurs personnages, aussi le dessin des collerettes qui terminent ou recouvrent le corsage, des manchettes qui encadrent le poignet est-il facile à reconstituer, et une partie des motifs en usage sous Louis XIII se retrouvent dans ce volume qui renferme des planches gravées par tout le monde, par le Polonais Jérémie Falck comme par le Flamand G. de Geyn, par P. Daret comme par Jacques Humbelot, par Couvay comme par Jérôme David. Toutes ces estampes, ou du moins la plupart de ces estampes étaient publiées par l'éditeur Le Blond, qui, à ses heures, tenait également le burin et qui avait pour ainsi dire le monopole de toutes les planches relatives aux mœurs publiées en France au milieu du XVIIe siècle.

Pour trouver des spécimens de dentelles en usage du temps de Louis XIV, il est important de consulter les portraits gravés par toute une pléiade d'artistes supérieurs. Dans les cravates, dans les rabats et dans les manchettes qui accompagnent les costumes des personnages dont ils fixent dans le métal la physionomie, ces graveurs ont apporté un tel soin que le dessin est souvent aussi lisible que si on avait l'objet même sous les yeux. Robert Nanteuil (Ed. 55), le plus grand parmi les graveurs de portrait du XVIIe siècle, a, moins que personne, omis d'insister sur le dessin de ces accessoires de la toilette et a, grâce à la précision de son burin, fourni aux historiens des documents absolument certains. Que Nanteuil nous présente Louis XIV en costume civil ou en costume militaire, il a toujours bien soin de placer autour du cou du puissant souverain une riche cravate ou un rabat de dentelle; dans un grand nombre d'autres portraits, tels que ceux de *Turenne*, de *Louvois*, de *Colbert*, de *Michel Letellier*, de *Simon Arnauld*, d'*Honoré Courtin* ou

Étienne Jehannot de Bartillat, l'artiste, complétant le pastel tracé de sa main d'après nature pour répondre aux exigences de la gravure, qui ne s'accommode jamais d'à peu

Le gentilhomme et son laquais. Estampe d'Abraham Bosse.

près, exécuta avec la précision d'un homme du métier les splendides rabats suspendus au cou de ses modèles. L'œuvre de Gérard Edelinck (E. c. 75), non moins utile à connaître que celui de Nanteuil, nous fournit également un assez grand nombre de docu-

ments relatifs à la dentelle. L'imprimeur *Frédéric Léonard*, d'après H. Rigaud, le musicien *Mouton*, d'après de Troy, et *Charles, duc de Berry*, d'après le même peintre, apparaissent dans l'œuvre de G. Edelinck vêtus de cravates et de manchettes d'un joli dessin; le rabat porté par *Jules-Hardouin Mansart*, dans la peinture de Rigaud, est reproduit avec une rare fidélité par le maître graveur; il en est de même du rabat de *Ch. Colbert, marquis de Croissy*, qui est d'une extrême finesse. En dehors des portraits que nous venons de citer et de quelques autres encore qu'il sera bon de consulter, l'œuvre de Gérard Edelinck fournira aux amateurs de dentelles un document fort rare : c'est une robe tout en dentelle que porte, fixée à son vêtement, le futur roi d'Angleterre, *Jacques III*. La peinture de Nic. de Largillière qui a servi de modèle à Gérard Edelinck était assez précise pour que le graveur ait pu en transporter sur le cuivre, sans l'altérer en aucune façon, les moindres détails, et cette planche, exécutée en 1692, mérite d'être signalée d'une façon particulière dans une étude sur les documents gravés relatifs à la dentelle.

Si Robert Nanteuil et Gérard Edelinck ne sacrifient aucune partie des planches au bas desquelles ils mettent leur signature, quelques-uns de leurs imitateurs ou de leurs successeurs ne se montrent pas toujours aussi consciencieux. Dans l'œuvre de P. Van Schuppen (Ec. 76), nous signalerons, comme pouvant être consultés par les hommes qui recherchent un peu partout la dentelle, plusieurs portraits de *Louis XIV*, gravés d'après Ch. Lebrun, Pierre et Nicolas Mignard, et d'après W. Vaillant; et à ceux qui veulent voir de curieux dessins de rabats nous recommanderons particulièrement les portraits de *Louvois* d'après Claude Lefebvre, 1666, de *Charles de Houel*, 1668, de *Paul-Armand Langlois*, 1675, de *François Vander Meulen*, 1687, et de *Jean-Baptiste Christyn*, 1700. Corneille Vermeulen, dont la valeur, comme artiste, est à peu près égale à celle de son compatriote Van Schuppen, a eu l'occasion de graver un certain nombre de portraits dans lesquels le costume est particulièrement soigné. Son œuvre à la Bibliothèque Nationale (Ec. 76. c.) contient, entre autres planches intéressant le public auquel nous nous adressons ici, les portraits d'*Hubert Jaillot*, de *Joseph Rœttiers* et de *J.-J. Boyer d'Aguilies*, portant jabots et manchettes de fine dentelle. *Anne-Marie-Louise d'Orléans* nous apparaît également parée, et *Jean-Antoine de Mesmes, comte d'Avaux*, dans la peinture de Largillière reproduite par Vermeulen, porte sur la poitrine un superbe rabat de point. Nicolas Pitau, le compatriote et le contemporain de Van Schuppen et de Vermeulen, escamote volontiers tout ce qui ne lui semble pas absolument indispensable, et l'examen de son œuvre (Ec. 76. 6. +) ne saurait être vraiment profitable au curieux que nous cherchons à guider.

(*A suivre.*)

GEORGES DUPLESSIS,
Conservateur des estampes à la Bibliothèque nationale.

CH. DELAGRAVE, ÉDITEUR, PARIS.

PHOTOTYPIE J. ROYER, NANCY

RABAT EN POINT D'ANGLETERRE (TRAVAIL FLAMAND FAIT AU FUSEAU, COMMENCEMENT DU XVIIIe SIÈCLE)

(COLLECTIONS DU MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS)

CAUSERIE SUR LE PAPIER PEINT

CONFÉRENCE FAITE A LA BIBLIOTHÈQUE FORNEY, PAR M. FOLLOT.

UTILITÉ DU PAPIER PEINT, SON ORIGINE ET SES TRANSFORMATIONS.

I

Est-ce que le papier peint est utile?

Permettez-moi de vous citer sur ce point quelques pensées d'un homme d'une grande compétence en fait d'art industriel; j'ai nommé Henry Havard.

« L'homme, dit-il, est naturellement porté à embellir sa personne, à décorer tout ce qui lui appartient, tout ce qui l'environne ou le touche. L'un des premiers besoins qui se manifestent en lui est celui de l'ornement : il orne sa demeure, ses dieux, ses temples; en un mot, tout ce qui lui est cher ou précieux, tout ce qu'il aime, craint, ou vénère.

« Avant de se vêtir, il pense à se parer. Avant de chercher à se garantir du froid ou du chaud, du vent ou de la pluie, l'être primitif orne sa tête d'une plume, son cou de coquillages, ses bras d'os ou de cailloux arrondis et réunis par un fil. Il traverse son nez avec une arête de poisson, perce ses oreilles, mutile et déforme son visage. Il ignore la confection des étoffes, l'emploi des peaux de bêtes; les plus vulgaires ustensiles lui font encore défaut, que déjà le sentiment artistique se montre en lui. Le goût de l'ornement et le besoin de la parure précèdent de longtemps chez lui le sens de la pudeur. »

Étant ainsi donné le besoin que ressent l'homme d'orner tout ce qui l'entoure, il était bien naturel qu'il pensât à orner les murs de son habitation. Je vous rappellerai que, dans les fouilles faites à Herculanum et à Pompéi, on a pu remarquer des décorations intérieures très complètes; et si les vivants, même à cette époque, avaient senti le besoin de récréer leur vue, à une époque bien antérieure, les Indiens, les Égyptiens, eux, décoraient les parois des chambres mortuaires elles-mêmes, ainsi que les couloirs qui y conduisaient, de fresques et d'hiéroglyphes chargés de transmettre à la postérité les principaux exploits de ceux qui reposaient dans ces demeures. Ce n'était pas du papier peint, mais l'objet principal de ces décorations était déjà d'orner l'intérieur des habitations en récréant la vue par des dessins d'un style approprié aux mœurs de l'époque. Les Maures, ces décorateurs si merveilleux, ornèrent de leurs faïences vernissées les murs de l'Alhambra, et on dit que lorsque Dagobert, le premier, fit tendre des tapisseries aux piliers de la basilique de Saint-Denis, les couleurs voyantes de ces tapisseries séduisirent si fort les abbés et les hauts barons que chaque Évêque en voulut avoir le long des piliers de sa cathédrale. Enfin les murs des grandes demeures furent tendus de ces tapisseries dans la fabrication desquelles la Flandre acquit une si haute réputation, et de ces cuirs importés

à grands frais de Venise ou de Cordoue. Cette ornementation avait un grand défaut : celui de n'être accessible qu'aux riches seigneurs; quiconque ne jouissait pas d'une grande fortune était contraint de passer sa vie entre des murs grossièrement peints ou même blanchis à la chaux. Il y avait là une lacune que l'on essaya bientôt de combler : une industrie s'éleva, qui, d'abord imitative, ne devait plus bientôt relever que d'elle-même, pour arriver à se substituer presque complètement aux tapisseries et cuirs qu'elle avait imités d'abord. Devions-nous donc continuer à prendre aux autres peuples les matériaux nécessaires à la décoration de nos intérieurs, et ne devions-nous pas, au contraire, par la création de cette industrie, les rendre nos tributaires?

Ainsi le papier peint n'est pas un de ces articles de fantaisie qui ne sont que passagers : il répond au contraire à un besoin réel sanctionné par un usage général et par des progrès qui, depuis plus de deux siècles, sont toujours croissants. De nos jours, il n'est plus seulement utile, mais indispensable : il est devenu l'objet d'un commerce important, et si quelquefois la mode le fait un peu délaisser, c'est pour le voir reparaître bientôt après plus utile et plus indispensable encore.

J'ajouterai que si, dans nos pays, le papier ne sert qu'à la décoration intérieure des murailles, en Chine et au Japon il est employé comme muraille même, grâce à des châssis de bambous qui lui donnent une résistance assez considérable pour abriter les habitants de ces contrées, dont le climat est doux et chaud. Un officier de mes amis, faisant partie de la mission française au Japon, il y a une dizaine d'années, s'était, le soir même de son arrivée, endormi dans une de ces maisons de papier, lorsqu'il fut réveillé par une succession de petits bruits secs qu'il reconnut venir des parois de sa chambre. Il regarda attentivement et vit plusieurs doigts longs, armés d'ongles non moins longs, crever sa muraille, de façon à permettre aux yeux trop curieux des indigènes la vue d'un chef européen. Vous pensez bien qu'en véritable Français il passa immédiatement de l'autre côté du mur, et employa sa parole et surtout ses membres à faire cesser cette curiosité intempestive.

Mais il me semble que je m'écarte un peu de mon sujet; laissons donc la Chine et le Japon pour revenir dans des pays où les murailles sont un peu plus solides, et où le papier peint est exclusivement employé à les décorer. Au point de vue de la santé les hygiénistes s'accordent à déclarer que le papier pour tentures est plus sain que l'étoffe. D'abord il ne conserve pas autant les émanations et la poussière; ensuite il est moins dangereux, puisqu'il est adhérent aux murs et qu'en cas d'incendie il est par conséquent incombustible, faute d'air. Enfin, il évite l'humidité laissée par le dégel sur des murailles peintes. En tout cas, la consommation du papier peint répond assez de son utilité, puisque la production annuelle du papier, qui est, pour le monde entier, de 1 250 *millions* de kilogr. environ, est, pour la tenture seulement, de 60 millions de kilogr., soit le vingtième de la totalité. Et à ce propos je citerai une remarque curieuse de M. Charles Blanc, l'éminent écrivain à qui l'on doit tant d'ouvrages sur l'art et sur l'industrie, l'artiste et l'homme de goût par excellence, sur le jugement duquel nous aurons plusieurs fois à nous appuyer dans le cours de cette causerie. « On fabrique annuellement en France, dit-il, 255 millions de mètres de papier peint, de sorte qu'il sort de nos ateliers une bande de papier peint qui, de sa longueur immense, ferait *six fois* le tour de la terre. »

Et il n'y a pas lieu de s'étonner de cette grande production quand on se rend compte des résultats rapides et merveilleux auxquels notre industrie est arrivée. Dans ce siècle d'art démocratique, parmi tous les *similis* dont on doit se contenter aujourd'hui, étant donné l'abus que nos pères ont fait des marbres, des bois rares, des bronzes et des métaux précieux, le stuc n'imite que le marbre, le métal blanc n'imite que l'argent, le zinc n'imite que le bronze, le cuivre que l'or : le papier peint, au contraire, grâce à cette diversité de

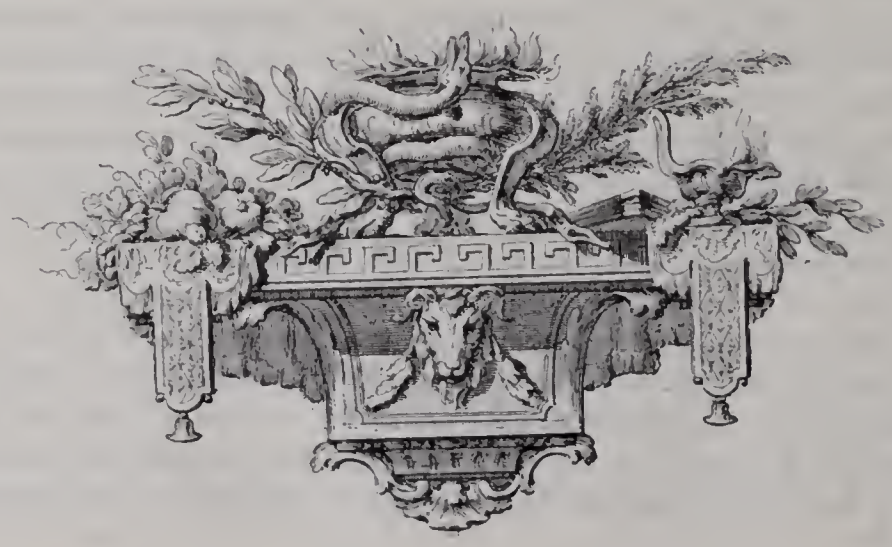
ressources obtenues par les couleurs et des dessins dont il est susceptible, entre dans les imitations les plus variées, les plus contraires même. Il imite à s'y méprendre les tapisseries anciennes ou modernes, les faïences avec leurs reliefs, les cuirs vernis avec leurs *culottages* et leurs patines, les étoffes brochées avec leurs stries d'or, les mousselines brodées et les velours de Gênes ou d'Amiens avec leur gaufrage particulier (c'est ce dont vous pourrez juger à l'aide des quelques spécimens que je vais mettre sous vos yeux). « La beauté du résultat est telle, dit l'éminent critique que j'ai déjà cité, M. Charles Blanc, que la matière première devient chose indifférente. Dès qu'on peut avoir le parfait aspect de la soie, du satin, du velours, de la laine tissée, du cuir repoussé, de la toile peinte, etc., il importe peu que la substance soit vraie, puisque la contrefaçon n'a pas été imaginée, cette fois, dans l'intention de rançonner l'acheteur, mais au contraire afin de multiplier ses plaisirs en ménageant ses ressources. » Je dis même qu'il est heureux que l'on puisse, avec des matériaux sans valeur, produire des effets d'une telle richesse. « Il importe peu aux plaisirs du sentiment, dit Charles Blanc, que tel objet artistement travaillé soit en or massif ou en cuivre doré, lorsque nous voyons le prix qu'on attache aux ouvrages en *étain* de François Briot. » Et nous ajouterons : Lorsqu'un Lucca del La Robbia, lorsqu'un Bernard Palissy prenait une masse de terre informe qu'il décorait et faisait cuire pour en produire un chef-d'œuvre, le prix de revient de la matière était pour bien peu de chose dans le résultat définitif. Bien plus, je crois pouvoir soutenir que la matière rare employée en art est un danger, car si nous ne possédons plus cette merveilleuse vaisselle d'argent ciselée par Claude Ballin, c'est que Louis XIV eut besoin de numéraire, et qu'il fit fondre cette vaisselle à la Monnaie du 9 novembre 1689 au 19 mai 1690. Il est vrai que la fonte rapporta en poids 82,322 marcs 5 onces 9 gros, et, en valeur intrinsèque, 2,505,637 livres 4 sols 9 deniers. Mais par là il a détruit à tout jamais ces splendides spécimens de l'orfèvrerie française.

Aussi ai-je lu avec peine dans je ne sais plus quel rapport sur le papier peint, que cette industrie était dans le marasme, par suite du rang secondaire où le décor de la muraille de nos appartements se trouvait relégué : on entasse maintenant, disait-on, des meubles et des bibelots de toutes sortes, et l'éclat de ces fantaisies en est plus relevé par un papier neutre et tranquille. Cela est vrai, mais dans bien des cas aussi le papier richement décoré est très apprécié; voilà pourquoi cette industrie a une telle variété de genres. Et cet entassement de bibelots dont on parle ici, loin de gêner dans son essor l'industrie du papier peint, a servi, au contraire, à faire créer par les fabricants un papier approprié à ce genre d'ameublement : la mode peut varier, avec les époques, dans cette industrie comme dans les autres, mais elle ne la fait pas décroître pour cela. Les chiffres, qui ont aussi leur éloquence, vont maintenant nous dire si le papier peint est dans une période de décadence. En 1860, époque où le papier peint était en pleine prospérité en France, où nous avions le monopole du papier de luxe, et où plus de 120 fabriques étaient installées à Paris, nous fabriquions pour 18 millions de papier peint. En 1884, alors que des fabriques considérables sont installées dans tous les pays du monde, même dans les pays chauds, où le climat est contraire à cette industrie, nous savons que la seule Amérique a fabriqué dans une même année pour plus de 11 millions de papier peint, ce qui n'a pas empêché la France de faire, comme vingt-quatre ans auparavant, le même chiffre de 18 millions, malgré l'installation de toutes ces concurrences; je vous demande donc si c'est là une industrie qui est dans le marasme, et si, au contraire, le chiffres que nous venons de citer ne prouvent pas son état florissant? Le papier de luxe a pu souffrir quelque peu de l'introduction des machines dans sa fabrication, mais le chiffre de la production totale n'en a pas été diminué, au contraire.

Ainsi la fabrication du papier peint a donné naissance à une industrie éminemment utile, intéressante à tous les points de vue. Par ses diversités elle devient même *curieuse* et amusante par instants, surtout lorsqu'elle se mêle de faire de la politique. En 1830, Le Roy-Dufour avait reproduit le portrait en pied de Louis Philippe en roi citoyen, avec son habit bleu, son pantalon blanc, son toupet noir en point d'interrogation. Il tenait de la main droite un drapeau tricolore, et de la main gauche, une pancarte sur laquelle étaient écrits ces mots : « La Charte sera désormais une vérité. » Avant lui déjà, Jacquemard, successeur de Réveillon, avait célébré le retour des Bourbons par des tentures fleurdelisées dont la bordure portait cette inscription : « Vive le Roy ». En 1848, Lapeyre imprima sur un prisme tricolore un superbe coq gaulois aux ailes déployées, et au milieu d'un disque doré on y lisait : Liberté, Égalité, Fraternité, et la date : 24 février 1848. Le panneau républicain eut un très grand succès, et tous les clubs de Paris voulurent avoir leur coq en papier peint.

Enfin le papier peint, ce modeste vulgarisateur de la peinture et du dessin, sert aussi à répandre l'instruction. De nos jours en Allemagne, les murailles des gares, les escaliers des hôtels sont tapissés de cartes en papier peint représentant les diverses parties de l'Europe ; sait-on que les Allemands n'ont fait en cela que nous copier? car, il y a déjà quarante-six ans, la maison Mabrun édita une carte de France très pratique ; les Allemands se sont donc montrés, encore sur ce terrain, nos serviles imitateurs. En 1844, on vit à l'Exposition de l'Industrie des papiers peints destinés à répandre la connaissance des appareils dont on se sert dans les cours de chimie et de physique, tels que : machine à vapeur de Watt, diverses machines à élever l'eau, pompes, vis d'Archimède, bélier hydraulique, appareil de distillation, appareil à évaporer dans le vide, etc., etc. Et aujourd'hui encore le papier peint a repris cet ancien genre en imprimant des tableaux représentant les principaux outils de construction, tels que ceux du charpentier, du serrurier, de l'ébéniste, etc., etc. Sait-on si ces spécimens s'arrêteront là? Sait-on si un jour on ne demandera pas à cette industrie des papiers de tenture représentant les principales phases de notre histoire nationale pour en tapisser les parois des écoles, de façon à compléter par là l'instruction de nos futurs citoyens? On pourrait citer ainsi beaucoup d'autres cas où le papier peint serait encore d'une utilité réelle, mais je crois avoir suffisamment insisté sur ce point pour pouvoir m'occuper maintenant de son origine et de son histoire.

(*A suivre.*)



LA CHINOISERIE EN FRANCE AU XVIIIe SIÈCLE

Dans toute cette peinture du XVIIIe siècle, si vivante, si pleine de verve, si exubérante qu'elle semble avoir traité des sujets inépuisables, on est surpris de voir combien le nombre des motifs est limité, et malgré tout l'esprit de ses artistes, leur piquant, leur légèreté, leur habileté, leur grâce, toutes leurs séductions enfin, on est frappé de l'impression un peu monotone que laisse dans le souvenir le défilé de la peinture française de cette époque. En dehors des portraitistes, deux noms seuls mettent une lueur plus vive dans cet ensemble charmant et fade de minois ébouriffés, de nudités grassouillettes, de fichus chiffonnés et de jupes retroussées : Watteau et Chardin.

Et pourtant le temps est passé de ce prétendu despotisme qui étouffait la voix du génie, arrêtait l'essor personnel. Mais l'Art a suivi le siècle, et, tout fourbu du grand coup de collier donné sous le règne précédent à traîner le char mythologique du grand roi, il est descendu des plafonds de Versailles aux dessus de porte plus commodes de Bellevue et de Louveciennes.

Par un sentiment bien respectable, on ne voulut point rompre tout d'abord avec la tradition; cela évitait, d'ailleurs, des efforts d'imagination. Aussi le vieil Olympe de Louis XIV n'eut pas de peine à faire valoir ses droits acquis et à conserver le culte auquel il était habitué de si longue date. En gens bien appris, les dieux et les déesses, les nymphes et les amours, suivirent exactement la mode nouvelle comme ils en avaient suivi tant d'autres. Ils furent vite pomponnés, bichonnés, poudrés, et montrèrent tant de grâces qu'ils furent reçus dans le meilleur monde. Les héros grecs et romains se perpétuèrent en se conformant au divin exemple.

Mais, à côté de leurs adorateurs ordinaires, et même parmi ceux-ci, quelques artistes eurent la curiosité de chercher ailleurs n'importe quoi de nouveau qui leur permît de renouveler leur palette.

La Nature était bien là qui ne demandait pas mieux que de leur donner l'hospitalité et de bons conseils, mais ceux que lui adressèrent les recommandations de Diderot et les images de Jean-Jacques passèrent à côté et tombèrent dans un sentimentalisme banal et nigaud dont Greuze a laissé l'expression la plus populaire.

Leur horreur des arbres ne leur permettant guère d'être à l'aise que dans les bosquets de l'Opéra, c'est de ce côté que se dirigèrent les premières tentatives.

A la suite de Gillot qui, déjà sous Louis XIV, avait « élevé les grotesques à la dignité d'un genre [1] », une compagnie de peintres, de décorateurs, Watteau en tête, se plut à fêter sur la toile et sur les lambris les vivants et caractéristiques personnages de la comédie italienne : Arlequin et Colombine, Scaramouche, Gilles, Mezzetin.

Gillot avait éveillé sa fantaisie dans les pantomimes et les ballets de Benserade et de Lulli, aux représentations de *Thésée*, de *Bellérophon*, d'*Amadis* et d'*Armide*. Le théâtre fut également l'inspirateur de ces artistes à qui la cour et le public demandaient un pathétique de convention dans une nature de parade. C'est aux succès de l'Opéra que doivent leur origine toutes ces pastorales et toutes ces scènes amoureuses et chevaleresques d'après l'Arioste et le Tasse, qui décorèrent si longtemps les tentures et les trumeaux.

Mais l'art avait des ambitions plus originales, et il n'y avait rien d'assez moderne dans le rajeunissement de ces motifs bientôt usés et qui semblaient appartenir exclusivement à quelques pinceaux privilégiés.

Par bonheur, les circonstances favorables se présentèrent à point pour indiquer la voie aux nouveaux besoins.

Malgré sa triste politique étrangère et sa déplorable situation intérieure, la France d'alors était en plein à la mode. L'Europe était entichée de nos artistes et de nos littérateurs du Nord au Sud, de la Suède à l'Espagne, de la Prusse à la Turquie, toutes les cours de l'Europe choisissaient leurs premiers sculpteurs, leurs premiers peintres, voire leurs architectes parmi les artistes français. On répétait partout, à Sans-Souci, en Russie et jusqu'en Chine, le château de Versailles comme la première merveille du monde. Ceux même qui battaient nos troupes et déjouaient nos diplomates subissaient l'engouement général [2].

Réciprocité touchante de bons procédés! Il en résulta que l'étranger devint tout à fait à la mode en France. La littérature et la peinture exotiques eurent une vogue qu'elles ne retrouvèrent même pas aux époques les plus mémorables du romantisme.

Le grand nombre d'artistes qui, depuis le règne précédent, avaient été appelés par toutes les cours de l'Europe y apporta la forme et le goût français. Intéressés naturellement par des mœurs et des costumes inconnus, ils les prirent pour sujets des compositions qu'ils adressaient aux expositions annuelles ou biennales, ou s'en revinrent chargés d'études qu'ils interprétèrent plus tard, et que ceux, moins fortunés, qui n'avaient point quitté la terre natale, se mirent à imiter tant et plus pour suivre le goût de l'acheteur.

Le public parisien qui croyait n'avoir plus rien à apprendre chez lui, s'enflamma pour la peinture des existences de ces *barbares*, et l'art, la décoration, le mobilier, le costume,

1. Charles Blanc.

2. V. pour tout ce qui concerne ce monument, l'ouvrage si complet et si remarquable de E. Dussieux : *Les Artistes français à l'étranger*, 1 vol. in-8°. Le coffre et les *Artistes étrangers en France;* série de biographies non moins remarquables de M. le marquis de Chennevières, dans la *Revue universelle des Arts*.

toute la vie enfin — comme il n'a pas cessé d'être en usage parmi nous — furent précipités dans le courant de cette vogue passionnée.

C'est à l'Espagne qu'échut l'honneur de commencer ce mouvement que le goût de la littérature française pour les scènes de la vie espagnole avait déjà préparé. Les rapports de famille entre les deux cours de France et d'Espagne avaient attiré dans ce pays, sur la fin du dernier règne, une colonie d'artistes, les uns comme peintres ou sculpteurs du roi, les autres à la suite de ceux-ci, pour exploiter la place sous leur direction ou avec leur

Compositions décoratives. (Commencement du XVIIIe siècle.)

appui. Les succès de Louis-Michel Vanloo revenu d'Espagne, et de son oncle Carle Vanloo avec ses *conversations espagnoles*, plusieurs fois gravées, entraînèrent après eux Ollivier, qui avait accompagné le premier en Espagne, et que Diderot, devançant les romantiques, complimente de rendre heureusement la couleur locale; Grimou, Casanova, et tant d'autres, et Fragonard qui renchérit sur tous.

La Russie eut le bonheur d'être interprétée par Leprince qui traduisit toutes les scènes de la vie des Tartares et des Cosaques. Le même Leprince avait gardé un bon souvenir des

Turcs; Liotard revenait d'Orient avec le costume du pays et une barbe de patriarche; Amédée Vanloo peignait des sultanes et le chevalier de Favray se complaisait dans des scènes turques et maltaises. Boucher met en marche des Bohémiens. Sylvestre se fait peindre en Polonais. Des Allemandes, des Saxonnes, des Génoises, des Polonaises savent intéresser les peintres Vanloo, Hutin, Taraval et Roslin; celui-ci expose même en 1769 un portrait de femme en costume d'Africaine, tant allait loin l'amour de l'exotisme.

Enfin l'extrême Orient, le Japon et la Chine eurent la grâce spéciale d'être représentés, par Watteau, Boucher et Pillement, et tant d'autres, et presque tous.

I

A parler bien exactement, l'origine de l'amour exagéré de nos pères du XVIIIe siècle pour toutes les fantasmagories de l'Orient, et de l'emploi immodéré que l'on fit à cette époque des représentations chinoises dans la décoration générale des intérieurs, cette origine remonte un peu plus haut que le goût des choses exotiques qui vient d'être signalé, et si cette passion occasionna le développement extrême de cette mode pendant tout le XVIIIe siècle, c'est bien à l'art sérieux et triomphal de Louis XIV qu'il faut imputer l'introduction de ces fantaisies légères.

Pendant longtemps, les porcelaines chinoises, introduites en Europe dès le XIVe siècle par les Vénitiens et les Portugais, furent tellement rares et précieuses que les souverains seuls purent en posséder, et qu'on leur attribua des vertus magiques [1]. Plus tard, au commencement du XVIIe siècle, les Pays-Bas — qui devaient la prospérité de leur commerce à la domination espagnole — et l'Angleterre enlevèrent à l'Espagne l'empire des mers. Les comptoirs hollandais furent désormais sans rivaux dans l'Orient, et la célèbre Compagnie des Indes importa en Europe des quantités considérables de porcelaines de Chine et du Japon. Sous l'impulsion de Colbert, des comptoirs français s'établirent dans les Indes, et les armateurs enrichis recueillirent les objets précieux de ces pays et formèrent de nombreuses et magnifiques collections.

L'œuvre de Daniel Marot nous donne des spécimens très curieux de la manière dont on employait les porcelaines chinoises à la décoration des intérieurs. Dans son *Nouveau livre des Cheminées*, on peut voir sur ce sujet une gravure, qui donne un arrangement assez curieux.

Sur une haute cheminée, dont la tablette est supportée par quatre consoles, se dresse un grand panneau cintré au milieu duquel deux amours sont assis sur la base d'un socle qui soutient un médaillon sculpté. Sur la tablette, de chaque côté, sont posés des potiches au col élancé, et au milieu, devant le socle qui porte le médaillon, un gros vase arrondit sa panse entre deux petits porte-bouquets effilés et deux sucriers évasés. Tout le long du panneau cintré, dans une large bordure ménagée à cet effet, l'un sur l'autre, des coupes, des tasses, des sucriers, des théières s'étagent de chaque côté jusqu'à la clef du cintre que couronne un gros vase ventru, flanqué de deux autres plus petits. Les deux amours assis tiennent des cornes d'abondance servant de pied, chacune, à une potiche.

Les relations des missionnaires sur la Chine et sur l'Inde avaient aussi grisé toutes les têtes. Tout le monde voulut avoir, avec des tapis de Perse ou de Turquie, des laques, des porcelaines, des étoffes de la Chine et du Japon [2]. Le laque fut introduit dans la fabrication

1. E. Garnier, *Histoire de la Céramique*, 1 v. in-8°, p. 27. Mame.

2. Le Dauphin, fils de Louis XIV, avait une collection célèbre d'objets de la Chine. On voit la mention d'objets chinois dans l'inventaire des meubles de la couronne; il y a des laques indiqués dans l'inventaire de Boulle; une note de M. de Goncourt (*Maison d'un artiste*, t. II, p. 310) nous fait savoir qu'on en trouve même un dans l'inventaire de Molière.

des meubles français, comme on peut le voir dans deux très beaux médaillers conservés au département des médailles (Bibl. nat.), dont l'un est même orné de cuivres qui essayent de s'enchinoiser et affirment bien l'origine du style rocaille. Un autre meuble très beau est

Un Chinois dansant à l'Opéra en 1699. (Collection Hennin. Bibliothèque nationale.)

surmonté de trois pagodes. Il y eut même des tentatives pour imiter le laque [1]. On porta

1. M. de Champeaux (*le Meuble*, t. II, p. 184) cite d'après le *livre commode* de Pradel, publié en 1692, Leroy, à l'entrée du faubourg Saint-Antoine, comme peignant toutes sortes de meubles et vernis de la Chine; Langlois père et fils aîné, grande rue Saint-Antoine, qui font des paravents et cabinets, façon de la chimie; Langlois le cadet, rue de la Tixeranderie, qui excellait pour les figures et ornements de la Chine. — Déjà en 1655 Louis le Hongre enrichissait de peintures, de vernis deux cabinets à Versailles.

des vêtements à fleurs brochées, et l'on dut arriver à faire des imitations pour répondre à tous les besoins et à toutes les bourses. « Malgré la quantité considérable qui en arrivait « ainsi en Hollande, le prix de ces porcelaines était encore assez élevé, et les potiers de « Delft durent naturellement songer à les copier pour satisfaire les caprices de la mode [1]... « En France, la fabrique de Nevers avait déjà emprunté ses décors à la porcelaine chinoise. »

Aussi, quand, en 1670, Louis XIV fit construire, sur l'emplacement du village de Trianon, le nouveau château en l'honneur de Mme de Montespan, l'architecte, Dorbay, dut se conformer à la mode régnante. M. Soulié, dans l'*Introduction à la Notice du musée de Trianon* et dans le *Magasin pittoresque* [2], et M. Dussieux dans le *Château de Versailles* [3], donnent une description très détaillée et très intéressante de cette *maison de porcelaine*, comme l'appelle Saint-Simon, où la porcelaine, à vrai dire, n'était employée que sous forme de faïence et de stuc.

De même que le Fils du Ciel songea plus tard, pour la construction du Palais d'Été, au château de Versailles que les pères jésuites essayèrent d'interpréter à la chinoise, de même le Roi-Soleil voulut que tout fût à la Chine dans la nouvelle résidence. La grille d'entrée était flanquée de chaque côté de petits pavillons qui tâchaient de ressembler à des pagodes chinoises. Les dessus des fenêtres étaient décorés d'entrelacs en faïence bleue; au-dessus des entablements des balustrades en faïence bleue et blanche étaient surmontées de vases en faïence de mêmes couleurs. Le pavillon principal était couvert par un comble très élevé, surchargé d'une quantité de vases de diverses dimensions, disposés de degrés en degrés jusqu'au faîte de l'édifice. Ces vases étaient entremêlés de sculptures représentant des oiseaux et des amours chassant divers animaux, coloriées et dorées à l'imitation des sculptures chinoises et se détachant sur l'éclat des toitures formées de lames de faïence blanche.

Dans les jardins, les bassins, les bancs, les vases de fleurs, les caisses d'orangers, tout imitait la Chine par la forme et par la couleur. L'intérieur était décoré de stucs, de glaces et de carreaux de faïence.

En 1686, Louis XIV qui avait noué, dans l'intérêt du commerce français, des relations avec le royaume de Siam où il avait envoyé une ambassade avec des présents, reçut dans son palais chinois les mandataires royaux de ce pays.

« Le cabinet des parfums leur plut extrêmement, car ils aiment les odeurs et ils admi- « rèrent la manière de parfumer avec des fleurs [4]. » Le cabinet des tableaux à Versailles comprenait une esquisse représentant le Roi recevant sur son trône les ambassadeurs de Siam. Le *Mercure galant*, qui nous donne ces indications, rapporte aussi la visite à Sceaux de ces ambassadeurs exotiques [5]. Jal, dans son *Dictionnaire critique de biographie et d'histoire*, donne au sujet de l'histoire de cette ambassade, dont l'authenticité a été contestée, des renseignements que nous croyons utile de reproduire ici très succinctement.

Le 24 décembre 1680, trois ambassadeurs partirent de Siam et furent perdus. En 1684, une nouvelle ambassade fut envoyée pour avoir des nouvelles des premiers et faire des propositions de commerce entre les sujets de Sa Majesté et ceux de leur nation. Ils présentèrent ensuite à M. de Seignelay plusieurs curiosités qu'ils avaient apportées de leur pays. Les mandarins furent conduits à Versailles où ils furent reçus sans cérémonie officielle. Ils avaient été adressés en effet non au roi, mais au ministre français, par Constance Falkon, personnage d'origine grecque, qui occupait à Siam le rôle de ministre favori. Ils furent promenés dans les jardins et le château de Versailles et on les reconduisit ensuite à Paris.

1. E. Garnier, *Histoire de la Céramique*, p. 368.
2. *Magasin pittoresque*, 1857, p. 171. Le *Trianon de porcelaine*, par E. Soulié.
3. Dussieux, *Le Château de Versailles*. 2 vol. in-8°. Bernard, éd. Versailles.
4. *Mercure galant*, 1686.
5. *Mercure galant*, décembre 1686, p. 88.

Peu de jours après, le roi envoya M. de Chaumont comme ambassadeur près le roi de Siam, qui avait, dit-on, par admiration et par déférence pour Louis XIV, le désir de se faire chrétien. *L'Oiseau* et *la Maligne*, transportant les ambassadeurs des deux pays, partirent de Brest le 3 mars 1685 et arrivèrent le 22 septembre à la barre de Siam d'où ils repartirent le 14 décembre par Brest. Ils y mouillèrent le 18 juin 1686. *L'Oiseau* rapportait trois ambassadeurs siamois, huit mandarins, quatre secrétaires et une vingtaine de valets. En venant de Brest à Paris, les ambassadeurs furent salués du canon à Nantes, puis on alla les chercher à Rambouillet pour les conduire à Paris où ils firent leur entrée solennelle, le 11 août 1886, dans les carrosses du roi et de la dauphine, suivis de Monsieur, de Madame, des princesses et princes du sang. Ils furent conduits en cortège à l'hôtel des Ambassadeurs extraordinaires, où ils furent traités par les officiers du roi. La réception eut lieu à Versailles le 1er septembre 1686 dans une des galeries du château [1]. Les ambassadeurs siamois restèrent à Paris jusqu'au milieu de janvier 1687; ils repartirent sur *le Gaillard* avec deux ambassadeurs extraordinaires de Louis XIV pour le roi de Siam, M. de la Loubère, et M. Ceberet, chargé spécialement du commerce. Une escadre armée de troupes devait prendre et fortifier deux places pour le roi de Siam. Les ambassadeurs portaient entre autres présents au roi deux tapis de laine de la Savonnerie exécutés pour la grande galerie du Louvre [2] et des lettres patentes de noblesse à Constance Falkon. En 1688, M. de la Loubère revint avec le père Tachart que le roi de Siam adressait comme envoyé extraordinaire à Louis XIV et suivi de dix-huit mandarins. Mais tous ces rapports très nombreux avec l'extrême Orient n'eurent aucun résultat bien sérieux pour la France, si ce n'est celui de la mettre en communication morale avec ces pays lointains.

Louis XIV. Statuette en porcelaine de la Chine. Ancienne collection Gasnault (extrait de la *Céramique* de Ed. Garnier).

Il n'y avait pas longtemps que cet ensemble charmant du *Trianon de porcelaine* était achevé, que le grand roi, avec ses manies de propriétaire et de constructeur, fit tout détruire en 1687 pour faire édifier à la place le Trianon actuel, qui n'a plus rien gardé de chinois; et il ne reste plus du *Palais de Flore*, comme on surnommait ce petit château, de la *Maison du Soleil*, comme le désigne C. Denis dans son poème, que quelques fragments de stuc qui décoraient le salon du pavillon principal.

Ces fragments de panneaux, aujourd'hui conservés au Musée de Versailles, valent la peine qu'on s'arrête un instant à les examiner.

Soulié les attribue à des religieux de Charenton appartenant à l'ordre des carmes déchaussés,

1. V. la description détaillée du cérémonial observé dans la *Gazette de France* du 7 septembre.
La Bibliothèque Nationale conserve des estampes représentant les ambassadeurs siamois de 1686, par Nolin et par Hainzelmann, et deux estampes représentant l'audience donnée à Versailles par le roi à ces mêmes ambassadeurs. Une médaille a aussi été frappée.
(V. Jal, *Dict. critique de biographie et d'histoire*, Ambassadeurs siamois. C'est à cette époque que Dufresny fit sa comédie, *les Siamois*.
2. Lacordaire, *Histoire de la manufacture des Gobelins*.

et, dans son article du *Magasin pittoresque* déjà signalé, ainsi que dans l'*Introduction à la Notice du musée du Trianon*, il les décrit comme des stucs blancs et très polis avec des peintures de couleur *bleue* représentant des oiseaux, des plantes et des arbres « *travaillés*, comme dit Félibien, *à la manière des ouvrages qui viennent de la Chine* ».

M. Dussieux (*Château de Versailles*, t. II) reproduit à peu près cette description, inexacte chez tous les deux, puisque la décoration est polychrome et que le procédé employé par les artistes est toute autre chose que de la peinture. Mais l'admirable fini de l'exécution, l'aisance des modelés, la délicatesse extrême des transitions de nuances expliquent suffisamment l'erreur des deux savants écrivains.

Les quatre fragments que possède le Musée de Versailles représentent : l'un, un couple de faisans au pied d'un arbre; un autre, des cygnes naviguant l'un vers l'autre dans une rivière bordée de roseaux; le troisième, deux pigeons se becquetant près d'une mangeoire de porcelaine, au pied d'une barrière brisée sur laquelle un autre pigeon se rengorge, — fond d'arbres; dans le quatrième, une poule, sortant d'une basse-cour dont la porte est entrebâillée, picore sur le bord d'une rivière où nagent de petits canards.

Le procédé employé pour ces représentations, très simple en principe, a dû demander, dans l'exécution, une habileté égale à celle des Chinois que l'on voulait imiter. C'est un système d'incrustations successives de stucs de différentes couleurs [1].

Ainsi, sur le fond du panneau, formé d'une couche de stuc blanc très poli de 3 à 4 millimètres d'épaisseur, étendue sur un lit de ciment ou de plâtre, — pour représenter un arbre, voici comme il semble qu'on a dû travailler : L'artiste, ayant d'abord tracé le dessin de l'arbre, a creusé tout le tronc dans l'épaisseur du stuc formant le fond, puis il a introduit dans cette partie creuse un stuc du ton général de l'arbre — brun, par exemple — étendu et égalisé avec une sorte de spatule ou palette. Sur ce tronc, quand le stuc est à peu près sec, il champlève également les parties qu'il veut mettre dans la lumière, et, dans les creux ainsi obtenus, fait pénétrer avec précaution un stuc gris ou brun clair étalé toujours avec soin; il fait de même pour les ombres avec des tons plus foncés et indique les rugosités de l'écorce par des traits gravés qui sont aussi remplis de stuc coloré. Par ce travail successif, œuvre de patience et d'habileté, l'artiste est arrivé à rendre tous les effets les plus vifs et les plus fins, des oiseaux aux plumages variés, des frondaisons légères, des premiers plans colorés et des lointains vaporeux. Dans le seul tronc d'arbre on peut compter plus de quinze nuances différentes.

Ce procédé qui, pour l'effet, donne des résultats semblables aux fresques les plus délicates, présente sur la fresque des avantages très sérieux : il permet d'accorder à l'exécution du travail un temps beaucoup moins hâtif, et une expérience de deux cents ans en établit la supériorité au point de vue de la solidité et de la résistance à l'air. Les fragments du Musée de Versailles, brisés par la pioche des démolisseurs, sont dans l'état de fraîcheur et de conservation le plus complet. Ce procédé est également préférable à la mosaïque, toujours fort coûteuse, et dont l'interprétation modifie forcément le caractère de la peinture.

Il y a peut-être là, pour la décoration extérieure des bâtiments, une solution d'un problème qui n'a pas cessé de préoccuper les peintres et les architectes.

L'influence du décor de l'extrême Orient ne manqua pas de se manifester sur un autre art éminemment français, la tapisserie. Henri IV avait déjà créé un atelier de tapis dits *à la façon de Perse et de Turquie* qui fut le point de départ de la Savonnerie. Sous Louis XIV,

1. Il ne faut pas confondre avec le sgrafhto, genre de décoration produite au moyen de deux couches d'enduits superposés, l'un noir, l'autre blanc, dont ce dernier, avant d'être complètement sec, est *égratigné* (d'où vient ce nom), à la pointe, et laisse transparaître le ton du dessous à toutes les lignes du dessin ainsi tracé.

l'Orient n'oublia pas de s'installer aux Gobelins. De 1687 à 1692, les modèles originaux de la première *tenture des Indes*, représentant des animaux, des fleurs, des fruits, des paysages, donnés au roi par un prince d'Orange, furent raccommodés par Fontenay, Houasse, Bonnemer, Desportes et Yvart, pour être exécutés en tapisserie [1]. Cette tenture fut reproduite un certain nombre de fois, entre autres en 1736, sur les modèles nouvellement refaits par Desportes. La vente des tapisseries de la succession du roi Louis-Philippe, le 28 janvier 1852, au domaine de Monceaux, offrait six pièces des Gobelins de la fin du XVIIe siècle représentant des sujets chinois, de 4^m,20 de haut sur 6^m,90 de large [2]. On peut voir encore dans l'appartement de Mme de Maintenon, au palais de Fontainebleau, ces tapisseries du mobilier exécutées à l'aiguille par les demoiselles de Saint-Cyr, qui représentent des scènes turques et chinoises sur fond jonquille.

Mais c'est surtout au siècle suivant que les Chinois triomphèrent dans les tentures des Gobelins et de Beauvais.

La mode des chinoiseries se ralentit un peu jusqu'à la fin du règne de Louis XIV. Mais le succès des lettres du P. d'Entrecolles, publiées dans l'histoire de la Chine du P. Duhalde et dans le *Recueil des lettres édifiantes*, la défendit encore, et les théologiens, voire les philosophes, prirent le soin de la maintenir, par leurs discussions interminables sur le théisme ou l'athéisme d'un peuple dont ils ne connaissaient guère que le nom — et encore celui qu'ils lui avaient donné.

LÉONCE BENEDITE.

(A suivre.)

1. Lacordaire, *Histoire de la manufacture des Gobelins*, p. 74.
2. Guiffrey, *Histoire de la Tapisserie*. Mame, 1 vol. in-8°.

LES BIBLIOTHÈQUES D'ART INDUSTRIEL A PARIS

INAUGURATION DE LA BIBLIOTHÈQUE DU IIIe ARRONDISSEMENT

On sait avec quelle sollicitude le conseil municipal de Paris poursuit l'organisation de bibliothèques d'art industriel dans les différents arrondissements de la capitale. Nous avons publié ici même les détails les plus complets sur l'établissement de la bibliothèque du IIe arrondissement, inaugurée l'an passé, et sur la bibliothèque Forney, qui peut être considérée comme le type du genre. Cette dernière a repris le 20 janvier dernier la série de ses conférences si utiles. Le programme n'est pas moins heureux que le précédent, car parmi les noms des conférenciers inscrits on rencontre ceux de M. Cadiat, ingénieur des arts et manufactures, qui étudiera l'électricité et ses applications; de M. Thierry-Mieg; de M. Durand-Claye, l'ingénieur en chef de la ville de Paris, etc., etc.

Le conseil municipal qui, dans son dernier budget, a voté une somme de 10 600 francs pour l'entretien des bibliothèques d'art industrielles, vient d'en ouvrir une nouvelle dans le IIIe arrondissement.

L'inauguration a eu lieu le 23 janvier dans la salle des fêtes de la mairie du Temple. M. Maurice Rouvier, ancien ministre du commerce, présidait cette cérémonie, assisté de MM. Antonin Proust et de Hérédia, députés.

M. le maire du IIIe arrondissement, après avoir adressé quelques paroles de bienvenue à M. Rouvier et à ses collègues, a raconté par quelles suites d'efforts la municipalité du IIIe arrondissement a pu annexer à la bibliothèque de la mairie une section d'art industriel qui comprendra près de 8 400 dessins ou modèles.

M. Maurice Rouvier a félicité M. le maire de cet heureux résultat. « C'est faire une œuvre vraiment patriotique, a-t-il dit, que de favoriser tout ce qui peut concourir à notre éducation technique et professionnelle. Les produits de l'industrie française sauront reconquérir bientôt la prépondérance sur tous les marchés, si l'on s'applique à développer et à cultiver chez nos artisans ce goût artistique qui est le caractère distinctif de notre race. »

M. Antonin Proust, après M. Rouvier, a rappelé que Gambetta avait eu l'idée de réunir sous une direction unique tout ce qui concerne le travail national et les diverses applications de l'art à l'industrie. Mais il n'entra jamais dans la pensée de Gambetta, ni dans celle de ses collaborateurs, l'idée de confisquer au profit de l'Etat les résultats déjà obtenus par l'initiative privée. « La cérémonie qui nous réunit ici, a dit en terminant M. Proust, affermit notre confiance dans les efforts individuels. »

M. de Hérédia a fait l'histoire des bibliothèques municipales. En 1877, il en existait à peine cinq, mal installées et peu fréquentées. L'an dernier, 650,000 lecteurs se sont présentés. Ce nombre, selon la statistique fournie par M. Dardenne, chef du bureau des bibliothèques, est monté, cette année, à 1,100,000.

Enfin, M. le docteur Chautemps, conseil-

ler municipal, a donné ensuite l'assurance que le conseil municipal continuerait, comme par le passé, à aider de toutes ses forces la création ou l'agrandissement des bibliothèques municipales. M. Muzet, également conseiller municipal, a confirmé les paroles de son collègue.

NÉCROLOGIE

M. Lesoufaché. — M. Weber.
M. Lemercier.

Le mois qui vient de s'écouler doit être voilé d'un crêpe de deuil par la *Revue des arts décoratifs*, car il a vu se produire la mort de plusieurs personnalités qui, à des titres divers, ont rendu des services distingués aux arts industriels dans notre pays.

C'est d'abord l'éminent architecte, M. Lesoufaché, qui s'est éteint, à l'âge de quatre-vingt-deux ans, et dont la perte est un véritable deuil pour l'art français. Il avait été un des plus brillants élèves de l'école des Beaux-Arts. En 1834, à la suite de ses études, il fut attaché aux travaux de construction du palais des Beaux-Arts, dirigés par M. Duban, et il collabora durant quatorze années avec le célèbre artiste, notamment à l'hôtel Pourtalès et au château de Dampierre. En 1843, il fut nommé premier inspecteur au Conservatoire des arts et métiers, et, à partir de 1852, il concourut aux grands travaux du Louvre en qualité de chef des agences.

Dix ans plus tard il était nommé chevalier de la Légion d'honneur. C'est que l'originalité de son talent était dès cette époque consacrée par le suffrage de tous et attestée par un grand nombre de travaux qui portaient la marque de son savoir, non pas de cette science qui se complaît dans les redites et les répétitions archéologiques, mais qui, constamment variée, souple, ingénieuse, sait se mettre au service des idées nouvelles et des besoins d'une société transformée.

M. Lesoufaché a exécuté d'importants travaux au château de Sceaux, au château d'Andrezel, dans les hôtels de Montesquiou, de Vogüé, de Chevreuse, de Beaumont, de Trévise, etc., sans parler des nombreuses et remarquables habitations élevées par lui sur les boulevards, dans le quartier des Champs-Élysées, place de l'Opéra, etc.

Nous extrayons d'une lettre que M. Paul Sédille, l'architecte élégant et distingué, a bien voulu nous adresser sur M. Lesoufaché, qu'il connaissait beaucoup personnellement, le passage suivant :

« Je voudrais pouvoir vous renseigner d'une façon complète sur M. Lesoufaché. Mais j'ignore bien des choses sur sa vie et sur ses débuts... Il a beaucoup contribué à la transformation de l'habitation moderne, surtout en donnant aux plans des maisons à loyers un confort et des dispositions précédemment peu usitées : escaliers carrés, à révolutions droites, éclairés par le haut; intérieurs un peu Louis XIV; façades simples, bien étudiées pour l'agrément intérieur, de style distingué, profils purs. Mais une fois le type trouvé, toujours le même revient, comme le plan, ce qui rend ses œuvres très reconnaissables... »

M. Lesoufaché avait obtenu de la Société des architectes la première grande médaille fondée pour honorer les travaux d'architecture privée. Il était un expert fort savant et aux lumières duquel on avait souvent recours. Ajoutons qu'il possédait une riche bibliothèque, fort complète en documents, livres et gravures, sur l'architecture et les arts. et dont il fit figurer les principales pièces aux diverses expositions de l'Union centrale des arts décoratifs, car il avait été un des premiers à donner son adhésion à l'œuvre patriotique de cette société.

— M. Weber était président de la chambre syndicale de la passementerie, et il appartenait à la société de l'Union centrale comme membre de ses comités. Il est mort dans la force de l'âge. Nous nous réservons de faire connaître à nos lecteurs l'existence de cet homme de goût qui a fait faire à son industrie les progrès les plus appréciables.

— M. Lemercier, imprimeur lithographe, fondateur de la maison Lemercier et Cie, président honoraire de la chambre syndicale des

imprimeurs lithographes, vice-président de la Société de secours mutuels de la Monnaie et de Saint-Germain-des-Prés, officier de la Légion d'honneur, etc., est mort à Paris dans sa quatre-vingt-quatrième année.

M. Joseph Lemercier avait été, en 1825, un des apprentis de Senefelder, l'inventeur de la lithographie; par la suite, il contribua grandement au développement de cet art en France. On lui doit maintes découvertes qui marqueront dans l'histoire de l'imprimerie au XIXe siècle.

Au nombre des œuvres sorties de ses presses, on cite notamment : le *Livre d'heures d'Anne de Bretagne*, l'*Architecture privée*, l'*Atlas de Saint-Cyr*, l'*Histoire de l'Opéra*, de Ch. Garnier, etc.

BIBLIOGRAPHIE

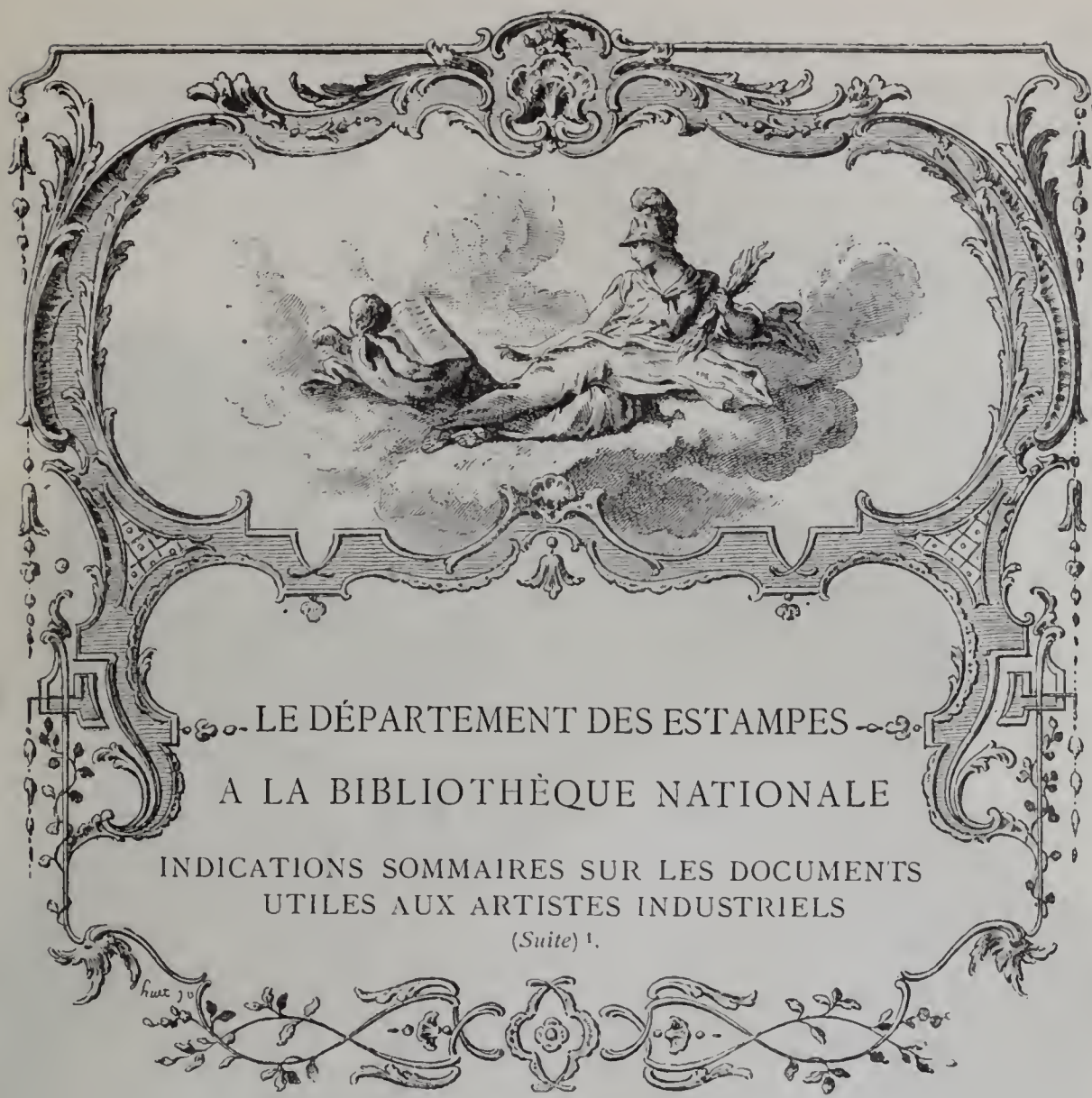
UNE NOUVELLE HISTOIRE DE L'ART ALLEMAND

Il y avait longtemps que l'Allemagne attendait une histoire complète et digne de ce nom exposant à un point de vue élevé autant que philosophique son évolution dans le domaine de l'art et en marquant successivement chacune des étapes. Ce n'étaient assurément pas les matériaux qui manquaient pour une pareille entreprise; ce n'étaient pas non plus les encouragements de la critique et l'accueil du public qui devaient lui faire défaut; seulement il s'agissait, pour assurer le succès d'une pareille œuvre, de lui donner un caractère essentiellement populaire, de la mettre à la portée de toutes les intelligences et de toutes les bourses et en première ligne d'en confier l'exécution à des écrivains et à des artistes à la fois compétents et aimés. L'éditeur G. Grote de Berlin semble avoir résolu toutes ces difficultés en publiant l'ouvrage dont les premières livraisons viennent de paraître sous le titre général de *Geschichte der deutschen Kunst* (Histoire de l'art allemand).

Cette histoire, qui comprendra vingt-quatre livraisons au prix de 2 marcs (2 fr. 50) chacune, est rédigée par cinq auteurs dont la réputation établie depuis nombre d'années est déjà parvenue jusqu'à nous. M. Dohme s'est chargé de l'architecture, M. W. Bode de la plastique, M. Janitsohek de la peinture, M. Fr. Lippmann de la gravure sur cuivre et sur bois, M. J. Lessing des arts industriels. Les premières livraisons mises en vente traitent de l'architecture, de la sculpture et de la peinture. Elles témoignent de grandes connaissances sous le rapport de l'étude des sources, et nous offrent sur bien des points des vues neuves et originales. Les gravures et illustrations, dont plusieurs planches hors texte, ou en double feuille, ou en chromos, sont exécutées avec un soin exceptionnel. Nous attendrons pour porter un jugement définitif sur cette publication que les éditeurs nous aient fait connaître les chapitres écrits par MM. Lippmann et Lessing, qui nous intéressent plus spécialement sous le rapport de l'art décoratif.

Le rédacteur en chef gérant : VICTOR CHAMPIER.

COULOMMIERS. — IMPRIMERIE P. BRODARD ET GALLOIS.



LE DÉPARTEMENT DES ESTAMPES A LA BIBLIOTHÈQUE NATIONALE

INDICATIONS SOMMAIRES SUR LES DOCUMENTS UTILES AUX ARTISTES INDUSTRIELS

(*Suite*) [1].

LA DENTELLE

II

Il semble que l'œuvre d'Antoine Masson (Ed. 57) aurait dû, plus qu'aucun autre, fournir des documents à l'amateur de dentelles; partout on vante la fameuse estampe des *Disciples d'Emmaüs*, d'après Titien, dans laquelle A. Masson a fait un véritable tour de force en indiquant avec une rare largeur et dans ses moindres détails le dessin de la nappe qui recouvre la table autour de laquelle sont assis le Christ et les apôtres; si l'on étudie de près cette œuvre, on trouve que le graveur est demeuré fort inférieur à Nanteuil et à Edelinck. Lorsqu'il s'efforce de fixer dans le cuivre les rabats ou les manchettes qui accompagnent les portraits, il fait souvent usage d'un pointillé monotone qui vient, sans profit aucun pour le dessin, alourdir les contours; la dentelle, dans le portrait d'*André Lenostre*, d'après Carle Maratte, de *Turenne*, de *Ch. Colbert de Croissy*, est rendue pesamment et n'a aucune souplesse; de beaucoup meilleur est le dessin des rabats dans les portraits de *Henri, comte d'Harcourt*, de *Guillaume de Brisacier*, de *Louis, duc de Vendôme*, et du *marquis de Saint-André;* ici Masson, ne voulant user d'aucun artifice, se contentant des traits que pouvait fournir entre ses mains exercées le burin, a rendu avec la souplesse

1. *Revue des Arts décoratifs*, 7e année, pages 1, 161 et 228.

nécessaire ces charmants accessoires du costume qu'au XVIIe siècle affectionnaient les hommes plus peut-être encore que les femmes.

Pierre Simon, dans les très grands portraits du *Dauphin, fils de Louis XIV*, et de *François-Michel Letellier, marquis de Louvois* (AA 4), et dans d'autres portraits de moindre dimension, tels que ceux du *marquis de Velada* et du *duc de Chaulnes*, tous deux gravés en 1668 d'après J. de la Borde (AA 3), n'apporte plus à ses travaux la même conscience que les artistes

Collerette de Gaspard, comte de Coligny. Estampe de Guillaume Delfit, d'après Michel Miereveld.

nommés ci-dessus; s'il traite avec une certaine négligence la physionomie des personnages dont il entend donner les portraits, on comprend qu'aux accessoires il apporte encore une moindre attention; aussi, quoique l'on puisse trouver, en feuilletant l'œuvre de l'artiste, plusieurs rabats de dentelles, ne mettons-nous aucune ardeur à le recommander et nous contentons-nous d'y renvoyer l'amateur désireux de ne négliger aucune source d'informations.

Il serait imprudent de croire que, pendant le XVIIe siècle, on ne se soucie pas, hors de France, de ce qui occupe si assidûment notre société. Il suffit de jeter un coup d'œil sur les portraits gravés en Flandre et dans les Pays-Bas à la même époque pour se renseigner

sur les habitudes de nos voisins en fait de dentelles. Les hommes, comme les femmes, portent autour du cou des fraises ou des collerettes, aux poignets des manchettes, sur le corsage de longues cravates, et le tout est retracé par les graveurs avec une fidélité qui accuse l'importance que l'on attachait à ces objets. Les œuvres du peintre Michel Mierevelt

Élisabeth, reine de Bohême, gravure par Louis de Siegen [1].

(Cb. 8. c) et du graveur Guillaume Delfft (Ec. 39) méritent d'occuper une place d'honneur dans la bibliothèque de l'amateur de dentelles; il n'est guère de portrait peint ou gravé par ces artistes dans lequel l'historien de cette industrie, florissante à cette époque, ne

1. Louis de Siegen grava en 1643, d'après le même peintre, un superbe portrait d'*Elisabeth, reine de Bohême* (AA 4), dans lequel la partie supérieure du corsage est recouverte par une large dentelle d'un dessin très particulier.

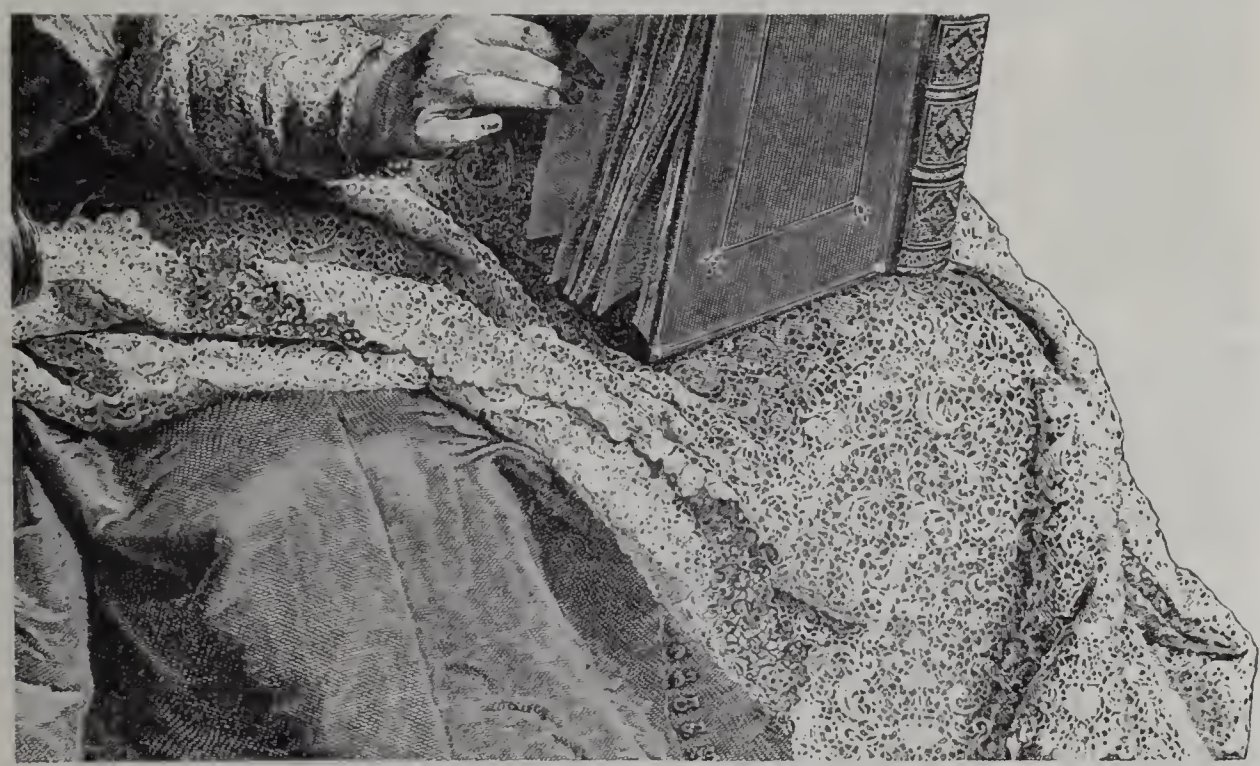
découvrira quelque motif mal connu. Jonas Suyderoëf (Ec. 44), le graveur habituel de Frans Hals, ne laisse passer aucune occasion de consigner dans ses estampes le luxe des personnes dont il fixe dans le métal la physionomie : dans le portrait de la reine *Henriette d'Angleterre*, d'après A. Van Dyck, le corsage de la souveraine est entièrement recouvert de dentelle; *Claude Saumaise*, dans l'estampe gravée par J. Suyderoëf, d'après Van Nègre, porte une large collerette; il en est de même dans le portrait du roi de Pologne *Vladislas VI* gravé par le même artiste, d'après P. Soutman. *Amélie de Solms*, princesse d'Orange, dont les artistes du temps ont aimé à peindre les traits fins et élégants, nous apparaît dans l'estampe de Suyderoëf, d'après Gérard Honthorst [1], parée d'une ample collerette de dentelle. Vingt autres portraits analogues pourraient être cités dans l'œuvre du graveur hollandais, devant lequel posèrent la plupart de ses contemporains de distinction.

Rochet de Bossuet. Estampe de P. I. Drevet, d'après H. Rigaud.

Les nombreux artistes qui s'attachèrent à multiplier, à l'aide du burin, les portraits peints par Antoine Van Dyck, à quelques exceptions près, se préoccupaient beaucoup moins que les graveurs hollandais que nous venons de nommer, d'apporter aux détails de la toilette une attention suivie. Aussi dans l'œuvre de cet artiste (Cc. 49), ou l'on pouvait espérer rencontrer de nombreux documents sur l'histoire de la dentelle, ne trouve-t-on presque rien. En dehors du corsage de la *reine Henriette d'Angleterre*, gravé par Suyderoëf, que nous signalons plus haut, nous ne pouvons guère appeler l'attention que sur les collerettes de *Charles Ier* dans une estampe de Lucas Vorsterman et sur les grands cols garnis de dentelle de *Charles Ier et de sa femme*, gravés en 1634, par R. Van Vœrst, de *Charles-Louis, comte palatin du Rhin*, par Wenceslas Hollar, et de *Ferdinand d'Autriche, infant d'Espagne*, gravé par P. van Sompel. On voit que la récolte est maigre et que l'examen de l'œuvre du grand portraitiste flamand ne sera pas très profitable.

Au milieu du règne de Louis XIV une transformation complète s'opère dans la façon de peindre un portrait. Autant les artistes du commencement du règne montraient peu de

souci pour tout ce qui ne touchait pas à la physionomie elle-même, autant ceux qui travaillent pendant les dernières années du grand Roi, sans sacrifier en aucune façon la ressemblance des personnages qui posent devant eux, accordent aux habits une attention particulière; loin de se contenter d'une tenue simple et sans importance, ils affectionnent les vêtements amples et pompeux. Il ne suffit plus à nos peintres de vêtir les prélats de mozettes ou de camails, ils nous les représentent le plus souvent parés de leurs habits de grande cérémonie; les magistrats portent leur robe officielle; les hauts personnages, les financiers ou les artistes qui n'ont pas qualité pour endosser un vêtement solennel, apparaissent costumés de vastes manteaux ou noyés au milieu de draperies disposées avec art qui accompagnent heureusement la tête du personnage. Pour l'étude que nous poursuivons ici, ces portraits fournissent tout un enseignement qu'il importe de ne pas négliger. En examinant les



Rochet de Melchior, cardinal de Polignac. Estampe de Chereau, d'après H. Rigaud.

rochets portés par un grand nombre de prélats dont les peintres du temps nous ont conservé le portrait, on rencontre de précieux dessins de dentelle que la nature fragile de ces originaux a presque toujours condamnés à périr. Les portraits de *Bossuet*, gr. par P.-J. Drevet (Ed. 99. c), de *Melchior, cardinal de Polignac*, gr. par Chereau en 1729 (Ed. 90), de *Charles d'Orléans*, archevêque de Cambrai, gr. par G.-F. Schmidt (Ec. 17), de *Claude de Saint-Simon*, évêque de Metz, gr. par Daullé en 1744 (Ec 10. b), de *Henri Oswald, cardinal d'Auvergne*, gr. par Claude Drevet (Ed. 99. c), de *Ch.-G.-Guillaume de Vintimille*, archevêque de Paris, gr. par Claude Drevet (Ed. 99. c), tous d'après Hyacinthe Rigaud; les portraits de *Charles-Gaspard-Guillaume de Vintimille*, gravé en manière noire par Coussin d'après Nic. de Largillière (Da. 58), de *Charles-Gabriel de Tubières de Caylus*, évêque d'Auxerre, gr. par G.-F. Schmidt d'après Fontaine (Ec. 17), et du *cardinal Colonna*, gr. en 1754 par J.-G. Wille d'après Pompeo Battoni (Ec. 17 b), sont dignes d'être examinés avec soin par les fabricants de dentelles. A côté d'une exécution fort précise, ils trouveront dans les dessins excellents retracés par ces graveurs de talent des modèles dignes d'être offerts en exemple dans les ateliers qu'ils dirigent ou qu'ils inspirent.

C'est encore à l'œuvre de H. Rigaud (Da. 62-64) que nous aurons recours pour appeler l'attention sur les manches en dentelle du *cardinal Fleury* et du *cardinal Dubois;* elles méritent d'être signalées, parce qu'il est rare, dans les estampes du moins, de trouver des objets de ce genre mieux dessinés et d'un plus joli goût. Dans le recueil des estampes de P. Drevet le père (Ed. 99), notons au passage de curieux dessins de cravate qui se voient dans les portraits de *Jacques-François-Edouard, prince de Galles*, d'après Nic. de Largillière, de *Louis, marquis de la Vrillière*, d'après Gobert, et un rabat superbe suspendu au cou de *Jacques, duc de Bernick*, d'après Genaro. Sur les épaules de *Marie, duchesse de Nemours*, Hyac. Rigaud a placé une pèlerine de dentelle que P. Drevet a retracée dans le cuivre avec sa fidélité accoutumée (Ed. 99), et sur la tête de *Marguerite de Valois, comtesse de Caylus*, le même peintre a posé un petit bonnet également en dentelle qu'il est bon de signaler, parce qu'il est d'une forme particulière. J. Daullé (Ec. 10. a) a rendu avec talent la peinture de Rigaud, et son œuvre nous fournit ici la représentation fort rare en gravure d'un bonnet de dentelle.

Dans la seconde moitié du XVIIIe siècle, les peintres de portraits, qui sont fort nombreux et quelques-uns du moins fort habiles, ne se préoccupent plus guère des agréments du costume; les graveurs, en cela comme en beaucoup d'autres choses, les suivent dans cette voie, et les documents sur la dentelle deviennent de plus en plus rares à mesure que nous nous rapprochons de notre temps. Nicolas de Larmessin et Jacques Chereau ont gravé presque au même moment le portrait de *Marie Leczinska* d'après deux peintures de Vanloo (Db. 33) qui se ressemblaient singulièrement; l'un et l'autre, qui ont eu à reproduire les dentelles qui ornaient le corsage et les manches de la reine, n'ont pas apporté à leur travail une égale conscience : J. Chereau suivit avec fidélité le dessin que le peintre avait tracé, tandis que Nicolas de Larmessin rendit à l'aide d'un pointillé sans précision ce que Vanloo avait certainement accusé avec netteté sur sa toile. Les Vanloo nous fournissent encore un portrait bon à signaler : c'est celui de *Joachim-François-Bernard Potier, duc de Gesvres*, qui porte un rabat gravé avec soin en 1730 par Petit.

L'œuvre de Baléchou (Ef. 5) fournira au chercheur deux rochets portés par *Jacques-Gabriel Grillot*, abbé de Pontigny, et par *Scipion-Jérôme Bégon*, évêque de Toul, qui rappellent ceux que nous avons signalés plus haut. Ce graveur, dont le burin manque souvent de souplesse, a apporté tous ses soins aux dentelles qu'il avait mission de traduire; une gravure de Beauvarlet (Ef. 26), d'après une peinture de Drouais conservée au musée du Louvre, nous montre *Mademoiselle Clotilde de France*, enfant, jouant avec son frère le comte d'Artois; elle est vêtue d'une robe entièrement recouverte de dentelles; la gravure de Beauvarlet est tracée avec une telle netteté qu'une main exercée pourrait pour ainsi dire, en se servant de cette estampe, refaire cette dentelle, dont le dessin nous paraît appartenir à un artiste français du milieu du XVIIIe siècle.

Bervic, bien qu'il soit né en plein XVIIIe siècle et qu'il ait principalement travaillé avant 1800, est presque toujours classé parmi les artistes du XIXe siècle, parce qu'il a exercé une influence considérable sur les graveurs de notre temps. C'est lui qui a transmis à nos contemporains la tradition, et, pour le sujet tout spécial qui nous intéresse ici, il a encore fourni la preuve qu'il n'entendait rompre en aucune façon avec les usages de ses devanciers. Dans le superbe portrait de *Louis XVI* qu'il grava d'après Callet (AA. 5), comme dans le portrait de *Gabriel Senac de Meilhan*, d'après J.-S. Duplessis (Ef. 118), Bervic a conservé au rabat du roi, comme à la cravate et aux manchettes du littérateur, toute la finesse que les peintres avaient su leur donner. Boucher-Desnoyers, dans le portrait officiel de *Napoléon Ier* gravé d'après Franc. Gérard (AA. 4), accorda également aux accessoires du costume une attention particulière, et un de nos contemporains, Luigi Calamatta, lorsqu'il exécuta son chef-

d'œuvre, *le Vœu de Louis XIII*, d'après Ingres (AA. 4), grava avec soin la collerette de dentelles qui apparaît sur le collet d'hermine du manteau royal; il témoigna ainsi de la conscience qu'il apportait aux moindres détails des originaux qu'il entendait traduire avec les moyens particuliers dont il disposait.

Mademoiselle Clotilde de France. Gravure de Beauvarlet.

Nous n'en finirions pas si nous entendions signaler toutes les estampes dignes d'être consultées avec fruit par les amateurs de dentelles; la source est inépuisable. En nous arrêtant ici, nous n'avons pas la prétention d'avoir tout indiqué, loin de là; nous avons simplement cherché à recommander aux chercheurs une mine d'informations qui a été fort peu exploitée jusqu'à ce jour; mais, avant de terminer, il convient de donner l'indication des ouvrages

spéciaux publiés sur la dentelle qu'ils auraient tort de ne pas consulter s'ils veulent être édifiés complètement sur la matière.

D'abord ils devront lire avec attention le *Rapport sur la dentelle à l'Exposition de Londres en 1851*, par M. Félix Aubry, véritable traité qui a ouvert la voie aux historiens de la dentelle (Dép. des Imprimés. Exposition universelle de 1851. Travaux de la commission, tome V, in-8°-V). Le livre de Mlle Bury Palliser publié d'abord en Angleterre sous ce titre : *History of lace, by miss Bury Palliser*, Londres, 1865 (Dép. des Imprimés, in-8°-V, n. p.), puis traduit en français par Mme la comtesse G. de Clermont-Tonnerre (Lh. 30. b), leur fournira encore d'utiles renseignements sur les procédés de fabrication et sur les divers genres de dentelles. Les ouvrages de M. *Joseph Séguin : La dentelle, Histoire, Description, Fabrication, Bibliographie*, Paris, J. Rothschild, 1875, in-f° (Lh. 30. e), de M. *Alan S. Cole : Les dentelles anciennes avec introduction, texte descriptif... traduit par Ch. Haussoullier*, Paris, Morel, 1878, in-f° (Dép. des Imprimés, V, 412), et l'*Histoire du point d'Alençon, par Mme G. Despierres* (Paris, 1886, in-8°), leur donneront, à côté d'indications précises sur l'histoire même, des spécimens intéressants de dentelles empruntées aux collections les plus riches. Enfin, nous terminerons en commettant une indiscrétion que personne, nous l'espérons du moins, ne songera à nous reprocher; nous annonçons à ceux qui n'en sont pas informés que M. Lefébure, un des hommes les plus compétents dans la matière, prépare, pour la *Bibliothèque de l'art et de l'enseignement*, une histoire de la broderie et de la dentelle dans laquelle il exposera, à côté des procédés employés aux différentes époques, les transformations successives de la dentelle, depuis le XVIe siècle jusqu'à nos jours. Espérons que ce livre, depuis longtemps désiré, ne se fera pas trop attendre, et qu'ainsi une des branches les plus intéressantes de l'art décoratif aura son histoire complète et définitive.

GEORGES DUPLESSIS,
Conservateur des Estampes à la Bibliothèque nationale.

LA SCULPTURE AU MOYEN AGE

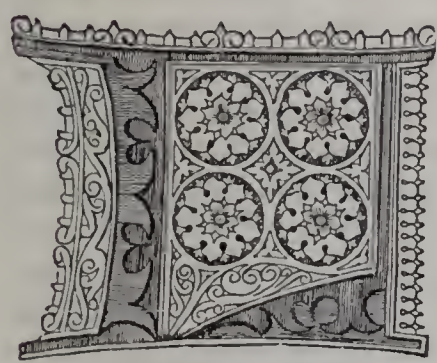
ET A L'ÉPOQUE DE LA RENAISSANCE

Conférence faite à l'École du Louvre par M. Louis Courajod [1].

Première leçon.

Les Origines de la Renaissance au XIVe et au XVe siècle.

Messieurs,



La sculpture française, notre art national par excellence, a brillé principalement à deux grandes époques, au moyen âge et à la Renaissance. Pendant la première de ces périodes, elle atteignit un épanouissement prodigieux et fut supérieure à toutes les écoles rivales de l'Occident. Longtemps méconnue, la suprématie de notre statuaire des XIIe et XIIIe siècles est aujourd'hui universellement proclamée. La réhabilitation est complète, et, si l'histoire de cet art est encore à écrire dans certains détails, si l'harmonieux enchaînement de ses annales n'a pas été déroulé dans un livre définitif, au moins son existence n'est plus contestée. Mais il n'en est pas de même de la période si curieuse qui succéda, après le XIIIe siècle, à la manifestation la plus élevée de l'art du moyen âge.

La Renaissance, que, dans les opinions courantes, on fait bien à tort commencer au XVIe siècle, n'est pas seulement mal interprétée dans ses principaux caractères, dans son essence, dans ses sentiments, dans ses dernières manifestations; on peut dire que ses origines sont encore plongées dans la plus profonde obscurité. Les liens qui la rattachent au moyen âge n'ont jamais été l'objet de l'attention soutenue des historiens, ni de l'analyse des philosophes, ni de l'examen consciencieux et positif des archéologues. Dans l'état actuel de nos connaissances, un abîme infranchissable paraît, au point de vue des doctrines, séparer deux

1. Nous avons la bonne fortune de pouvoir offrir à nos lecteurs la leçon par laquelle M. Louis Courajod vient d'inaugurer si brillamment son cours à l'École du Louvre. Dans la nouvelle chaire du professeur où le ministre des Beaux-Arts l'a appelé, à la demande speciale de M. L. de Ronchaud et de M. Antonin Proust, l'éminent savant a rencontré l'accueil le plus chaleureux et le plus sympathique de tous ceux qui savent apprecier la profondeur de son érudition et l'ampleur de ses vigoureuses doctrines.
V. Ch.

époques qui se touchent dans l'ordre des temps. C'est à faire disparaître cette regrettable lacune de notre enseignement que je consacrerai les premières séries de leçons que la confiance de M. le directeur des Musées nationaux et de l'École du Louvre m'a appelé à professer ici.

Si je ne commence pas par le commencement un cours institué pour créer en France un enseignement supérieur de l'histoire de la sculpture moderne, en un mot, si je n'entre pas en matière par l'étude des temps mérovingiens, ne m'accusez pas de manquer de logique. Je cours tout d'abord vers la besogne la plus pressée. En effet, si, obéissant à la méthode réclamée pour l'exécution de tout parfait manuel, j'adoptais un ordre chronologique absolu et continu, je laisserais pendant plusieurs années encore s'épaissir les ténèbres qui nous dérobent la connaissance de certaines époques bien plus importantes et bien plus intéressantes que celles du début. Ce n'est pas, d'ailleurs, en vue d'un enseignement immédiatement et directement transmissible au grand public qu'a été fondée l'École du Louvre. Cette École se propose avant tout la solution des grands problèmes historiques par l'interprétation des monuments et des documents conservés dans nos musées. Quand, dans la matière qui nous occupe, toutes les hautes questions, encore obscures, auront été éclaircies, nous reviendrons à l'exposé méthodique et à l'enchaînement logique de tous les faits principaux de l'histoire de l'art envisagés dans leur ensemble. L'heure alors sera venue de donner un résumé général et de commencer l'œuvre de vulgarisation dans un ordre didactique.

Je dois supposer que mes auditeurs ont au moins une notion sommaire de ce qu'était l'art français de la sculpture pendant la grande époque gothique, et du degré de développement qu'il avait atteint à la fin du XIIIe siècle. C'est un point de départ qu'il importe de bien fixer pour l'esprit et pour les yeux. De fréquentes promenades au musée du Trocadéro, riche en monuments de cette époque, peuvent suffire à éclairer un visiteur attentif. J'invite tous ceux qui ne le connaîtraient pas encore à aller consacrer sur place de longues séances à l'examen des œuvres du XIIIe siècle. Ce sera un moyen de comprendre et de suivre les développements ultérieurs de l'art tels qu'ils seront analysés et exposés dans nos conférences.

Je rappellerai seulement ici pour mémoire qu'au moment de disparaître et de faire place à l'art gothique, la sculpture romane s'était élevée très haut. Nous admirons au portail occidental de Chartres, à ceux du Mans, d'Angers, de Cahors, au musée de Toulouse, ce que le style roman parvenu à son apogée a de plus remarquable, et nous pouvons constater, dans les mêmes édifices, quel fut l'état de notre école au milieu du XIIe siècle et à la fin de celui-ci. Pour expliquer la transition du style roman au style gothique, n'ayant pas à notre disposition un moulage de la belle porte du Nord de la cathédrale de Bamberg, dont un côté est déjà gothique quand l'autre côté est resté roman, il nous est permis toutefois de mesurer chez nous le progrès des idées, en étudiant la vasque de Saint-Denis conservée à l'école des Beaux-Arts, et quelques têtes d'hommes provenant de la même basilique et récemment entrées au Louvre, ainsi que de nombreux chapiteaux et fragments sculptés tirés du même dépôt. Puis nous touchons à l'aurore de l'école gothique, à ce premier quart du XIIIe siècle, qui nous a donné des œuvres d'une incomparable beauté. Paris nous montre le plus remarquable de tous les spécimens que nous puissions mettre en avant, le tympan de la porte de Notre-Dame représentant le couronnement de la Vierge. C'est l'heure la plus exquise de l'histoire de notre art gothique. Nous retrouvons successivement cet art à quelques-unes de ses plus glorieuses étapes, à Chartres, à Reims, à Amiens, à Auxerre, à Saint-Denis, à la Sainte-Chapelle de Paris, etc. Nous n'oublierons pas le Childebert du musée du Louvre. Mais je m'arrête bien vite dans mes citations, car il faudrait rédiger un volume rien que pour effleurer le sujet. Ce sera un jour pour nous, dans cette chaire, la matière de plusieurs années d'études. Je me bornerai donc en ce moment à définir le carac-

tère principal de l'art au déclin du XIIIe siècle. Ce qui domine toujours dans cet art, fidèle jusqu'à la fin à ses origines, c'est le plus pur idéalisme.

Parti des sévères et rigoureuses données de l'art roman, comme l'art grec d'un Phidias échappé aux doctrines de l'école d'Égine, l'art gothique a parcouru en cent trente ans environ un cycle merveilleux. A peine débarrassé des règles austères et trop étroites de la discipline religieuse, il s'est subitement épanoui. Il a possédé immédiatement, sans effort, la souplesse, la vérité, la grâce, la noblesse, sans perdre la plus adorable naïveté. Il imite ingénuement la nature, mais sans dépasser, dans l'exactitude de l'image, certaines limites, sans tomber jamais dans le réalisme. Jamais il ne copie sans interpréter la matière par l'esprit, sans transfigurer le réel par l'idéal. Contemplez les sculptures que je vous ai signalées ci-dessus ou leurs similaires et relisez les pages émues et les gloses enthousiastes que Viollet-le-Duc a si justement consacrées à leur commentaire. Vous verrez cette admirable école se développer sans une faiblesse par un progrès logique et ininterrompu. Regardez-la s'avancer fièrement et d'un pas sûr dans la voie qu'elle s'était, dès les premiers jours, résolument ouverte. Vous constaterez enfin qu'elle est parvenue à un résultat définitif qui lui présageait un long avenir. Elle est encore dans tout son éclat au déclin du grand siècle de notre art national. Elle est toujours la reine indiscutée de l'Europe occidentale. Rien ne paraît la menacer dans son succès, la dissuader de sa méthode éprouvée, si ce n'est son propre épuisement, résultat d'une longue production, si ce n'est le danger de survivre à la haute organisation sociale dont elle avait traduit les nobles instincts, les grandes aspirations et les fortes croyances. Eh bien! cependant, ces deux événements redoutés quoique invraisemblables se produisirent bientôt. La sculpture française était arrivée à un sommet au delà duquel les progrès deviennent impossibles ou dangereux, et, d'un autre côté, elle avait continué à parler une langue et à professer des doctrines qui étaient de moins en moins comprises des nouvelles générations.

Aux visées exclusivement morales, aux spéculations immatérielles, aux abstractions désintéressées, nous voyons se substituer peu à peu l'esprit d'observation, la curiosité passionnée de la nature, l'analyse sceptique des éléments et des propriétés de toutes choses. Très diminuée peut-être dans les proportions normales et les qualités morales de sa conscience, affamée de luxe, de richesses et de plaisirs, tenant compte du fait autant que du droit, plus éprise de procédure que de justice, la société du XIVe siècle allait créer un art à sa taille, puiser à d'autres sources d'émotions et demander à de nouvelles provinces les artistes d'un tempérament moins contemplatif qu'elle chargerait de traduire pour elle, dans la pierre, des pensées moins hautes et de palpables réalités.

Dans nos regrets rétrospectifs, consolons-nous, toutefois, de ce déplacement des influences directrices dont, en matière d'art, la France du centre et les provinces voisines de l'Ile-de-France avaient été jusqu'à présent le pivot. L'art, dans les nouvelles destinées que l'histoire lui assigne, demeure encore susceptible, nous le verrons bien, d'un développement merveilleux, et, grâce à l'esprit d'examen auquel il se prête et qui apparaît pour la première fois dans le monde du moyen âge, l'avenir des sciences modernes se trouve désormais assuré.

I

Dès le commencement du XIVe siècle, nous montrerons plusieurs artistes déjà renommés, Flamands pour la plupart, travaillant à Paris, mais sans que leur style diffère encore du courant d'art général, courant qui est toujours celui du XIIIe siècle, celui de la grande école gothique. Nous placerons sous vos yeux quelques-uns de leurs ouvrages. Nous essayerons de reconstituer pour vous le quartier qu'ils habitaient, et l'emplacement des maisons qu'ils y possédaient. Vous les verrez, installés définitivement dans le centre brillant qui les a

séduits, et expédiant à la province, dont ils sont originaires, les produits de leur travail. Car les hommes et les choses se déplaçaient beaucoup plus qu'on ne le croit au moyen âge. Certains seigneurs des provinces du Nord employaient de préférence les artistes de leurs domaines, mais c'est quelquefois à Paris qu'ils venaient faire leurs commandes et c'est de Paris que les ouvrages terminés leur étaient adressés. Paris, comme nous le démontrerons, jouait déjà, dans une certaine mesure, le rôle qu'il n'a point cessé de remplir dans notre pays. Il attirait les artistes et leur imposait une manière et une allure de travail particulières. Au commencement du XIVe siècle, c'étaient encore celles du siècle précédent.

Cinquante ans plus tard, la physionomie de l'art à Paris et dans la France du Nord est bien changée. L'esthétique et la mode ne sont pas restées exclusivement fidèles à la vieille école spiritualiste des imagiers de Reims et de Chartres. Tandis que se précipite la décadence d'un art vieilli qui tombe dans la manière, les principes d'un art nouveau s'affirment de plus en plus hardiment. Le naturalisme de l'école flamande prend droit de cité dans la capitale, car il y a déjà une capitale à Paris, au moment où le système féodal provincial disparaît et ou la royauté, après avoir réalisé ses premières tentatives de centralisation, entreprend une véritable organisation politique de la France.

Je ne peux pas négliger l'étude des institutions publiques de notre pays quand cette étude est de nature à nous éclairer sur le développement historique de notre art. Le principe politique en vertu duquel les successeurs de saint Louis arrachèrent peu à peu aux seigneurs féodaux tout pouvoir souverain, en les appelant à Paris et dans leurs châteaux de plaisance, en les transformant en officiers royaux et en courtisans fastueux, ce principe, dis-je, ne doit point passer inaperçu. En même temps qu'ils composaient autour d'eux la plus brillante des cours de l'Europe, cette cour idéale des chansons de geste ou plutôt des romans d'aventures, les rois de France, par le groupement d'une aristocratie intelligente et désœuvrée, créèrent pour l'art un incomparable foyer d'inspirations, un milieu tout particulièrement propre à l'éclosion des grandes œuvres. Je ne me dissimule pas le caractère précaire et factice de ces moyens. Mais voilà, suivant moi, la cause des rapides progrès de l'art français dans le sens des doctrines nouvelles et des engouements populaires. Voilà l'explication de la rapide maturité à laquelle arriva chez nous, à la fin du XIVe siècle, un certain système d'art.

Il va sans dire, messieurs, que, dans le tableau que j'esquisse à grands traits devant vous, je ne puis pas avoir la prétention de tenir compte de toutes les nuances. Je m'applique à démontrer les tendances générales de chaque époque, laissant de côté l'expression des mouvements locaux et des sentiments particuliers à certains milieux et à certaines provinces. C'est ainsi qu'il me faudra plus tard vous faire un historique spécial de la persistance de l'esprit du gothique du siècle précédent resté çà et là vivace longtemps encore.

Le midi de la France, par exemple, ne fut pas entraîné tout d'abord par le rapide tourbillon. Pendant le siècle que vient de s'écouler, nos provinces méridionales n'avaient pas été initiées aussi vite que celles du Nord à la continuelle évolution de l'art gothique. Elle n'en connurent jamais, dans toute leur étendue, les puissantes inspirations et n'en exploitèrent pas, jusqu'à l'épuisement, toutes les ressources. Quand ce style leur fut tardivement communiqué, le sol dans lequel on l'implanta était en quelque sorte tout neuf, et son principe y trouva, sinon une seconde jeunesse, du moins un accroissement de vigueur et des gages de longévité. Après s'être fait longtemps attendre dans ces régions de la France, le vrai gothique du Nord s'y maintint quelque temps dans une pureté relative. Les trois quarts du XIVe siècle lui restèrent fidèles. Les monuments de Limoges, de Bordeaux, de Toulouse et de Carcassonne ne nous démentiront pas. Tout système d'art sincèrement pratiqué et digne d'une diffusion universelle est sûr d'ailleurs de pouvoir prolonger, dans le Midi, la

SCULPTURE DÉCORATIVE (XVe SIÈCLE)

CH. DELAGRAVE, ÉDITEUR, PARIS. PHOTOTYPIE J. ROYER, NANCY.

BAS-RELIEF EN MARBRE DE L'ÉCOLE FLORENTINE DU XVe SIÈCLE

(Collection du Baron F. Sellière)

survie de ses influences. Il en avait été déjà de même pour le style roman. Le génie des races du Midi est essentiellement conservateur.

Sensible, dès le commencement du siècle, dans toute la région située au nord de la Loire, le mouvement des idées s'accentua beaucoup, à partir de 1328 et de l'avènement de la dynastie nouvelle. Il est inutile de mettre longuement en relief les remarquables qualités de la famille des Valois. Personne n'ignore combien leur race fut tout spécialement pourvue des plus précieux dons du goût et de l'instinct des arts et des lettres. Philippe VI et Jean II firent de leur cour le rendez-vous des savants, des lettrés et des artistes non seulement de toutes les provinces françaises, mais encore de toutes les nations. Ils éprouvèrent jusqu'à l'affolement la passion des arts et des fêtes et poussèrent jusqu'à la manie ce qu'on appelait alors la libéralité. Cet éclat littéraire, qui faisait véritablement de Paris le centre intellectuel de l'Europe, consola un moment la France de ses infortunes militaires. Le prince qui succéda aux deux premiers souverains de la dynastie, en apportant plus d'ordre dans la prodigalité dont ils avaient donné l'exemple, se garda bien d'entraver le mouvement.

Charles V, suivant les expressions de Christine de Pisan, dirigeait lui-même la construction de ses édifices. Il était *saige artiste*, *vray architecteur*, *deviseur certain*, *prudent ordeneur*. Il affectait dans ses habitudes, dit justement Émeric David, une pompe dont aucun de ses prédécesseurs n'avait donné l'exemple. « Toujours à cheval, richement vêtu, il ne se montrait en public qu'au milieu d'un brillant cortège d'officiers, de pages, de gardes, de valets ; on le vit, en peu de temps, rebâtir le Louvre, construire le vaste hôtel Saint-Paul, élever la Bastille, fonder et embellir le château de Vincennes et celui de Beaulté-sur-Marne, réédifier les maisons royales de Saint-Germain-en-Laye, de Saint-Ouen, de Creil, de Melun, de Montargis. » Tous ces palais furent enrichis de peintures, de sculptures en pierre et en marbre, et dotés du plus splendide mobilier. Nous n'avons qu'à invoquer le témoignage des inventaires.

N'oublions pas de faire remarquer que c'est avec Charles V, même avec Jean II, que commence en France l'organisation administrative ou officielle de l'art. C'est le premier symptôme du relèvement et de la réhabilitation de la profession d'artiste confondue jusque-là avec les plus vulgaires métiers. Désormais l'artiste pourra devenir le favori, le commensal, le confident des princes. Il entre dans la domesticité royale. L'architecte Raymond du Temple, probablement aussi sculpteur, était sergent d'armes de Charles V.

C'est à l'art nouveau, à cet art oublieux des traditions du siècle précédent et dédaigneux de ses moyens d'expression, que Charles V demande en grande partie les sculptures de ses palais. C'est exclusivement à lui qu'il commande les tombeaux de ses prédécesseurs et les monuments qu'il destine à surmonter sa propre sépulture ou à perpétuer le souvenir de sa physionomie. Car le portrait, c'est-à-dire l'interprétation individuelle de la figure humaine que l'école idéaliste du XIIIe siècle n'avait guère voulu pratiquer, est au contraire un des buts visés par l'école nouvelle, un de ceux qu'elle atteignit du premier coup.

Nous laisserons à l'économie politique et à l'histoire le soin de rechercher les causes de ce changement presque subit dans nos traditions nationales. Quelques conclusions nous paraissent cependant s'imposer *à priori*. Le vieil art de la féodalité, l'art français par excellence, est mort avec la chevalerie. Il n'est pas revenu des Croisades et n'a guère survécu à l'aristocratie de race, à la noblesse purement héréditaire qui, plus que tout autre pouvoir dans l'État, le patronnait. Avec le XIVe siècle et la prépondérance de plus en plus grande de la royauté qui s'appuie sur la bourgeoisie des villes, on voit se former une nouvelle aristocratie mélangée d'éléments très divers, composée de dignitaires, de hauts fonctionnaires, de parvenus et d'une noblesse agitée, affolée d'honneurs et de plaisirs, dont le sang s'épuise noblement, mais inutilement, sur de nombreux champs de bataille. Cette aristocratie spé-

ciale du XIVe siècle n'a pas les mêmes instincts que celle qu'elle remplace; nomade et sans cesse renouvelée, elle n'est plus enchaînée par les liens d'une étroite tradition locale. Elle n'a pas toujours eu le temps de faire son éducation, ni d'apprendre une langue pittoresque et une grammaire esthétique dont le sens s'est oblitéré dans les masses. Elle s'accommode très bien d'un art moins idéaliste, moins raffiné, moins académique, plus accessible par ses côtés extérieurs aux intelligences peu subtiles des enrichis et des mécènes improvisés. Dans les choses de l'art comme dans celles de la guerre, tout tend à prendre un caractère pratique. On commence à compter avec le nombre, et ceux qui veulent parler à la foule aussi bien qu'à l'élite de la nation sont réduits à emprunter le langage courant et universel.

Le succès de l'école nouvelle était donc certain, on peut l'affirmer *à priori*. Car, si ce style n'avait existé déjà dans l'école flamande, il aurait alors été créé de toutes pièces; et, dès le milieu du XIVe siècle, on put prévoir que l'avenir lui appartenait. Malgré cela, la vieille école ne cessa pas tout d'un coup d'enfanter. Elle eut encore des adeptes, des croyants, des imitateurs; elle chercha même parfois à emprunter à sa rivale quelques-uns de ses éléments de succès, mais elle était et se sentait condamnée. L'heure d'un renouvellement général était venue; et ce besoin d'un nouvel état de choses, c'est le début d'un vaste mouvement, dont on n'a étudié jusqu'à présent que la dernière période, c'est l'aurore du jour ensoleillé qu'on n'a voulu saluer que dans son plein midi, et qui s'est appelé la Renaissance.

La France n'a jamais été la dernière en Europe à produire ou à adopter les idées nouvelles. Elle abandonna sans regrets, avec indifférence, j'ajouterai même avec ingratitude, la noble et haute école d'art qui lui avait déjà valu les plus grands de ses triomphes pour se donner tout entière au principe nouveau qui passait. Insouciante et volage, elle quitta la gloire éprouvée de la veille pour courir à la gloire éventuelle du lendemain qui, tout bien pesé et après cent cinquante ans d'efforts, ne surpassa pas et n'égala même pas la première. L'individualisme et le naturalisme à outrance régnèrent presque sans partage en France dans la seconde moitié du XIVe siècle. De Charles V à Charles VII, nulle part en Europe les principes qui devaient amener l'expression finale de la Renaissance ne furent aussi développés ni aussi résolument pratiqués que chez nous. Je vous le démontrerai par des exemples indiscutables. Les germes et les levains de toutes les grandes transformations postérieures travaillaient déjà notre sculpture dans la seconde moitié du XIVe siècle.

« La statuaire qui reste encore à Pierrefonds, au château de la Ferté-Milon dit incidemment Viollet-le-Duc dans son *Dictionnaire raisonné d'architecture*, a toute l'ampleur de notre meilleure Renaissance, et, si les habits des personnages n'appartenaient pas à 1400, on pourrait croire que cette statuaire date du règne de François Ier. Encore en trouve-t-on fort peu, à cette époque, qui aient cette largeur de style et ce faire monumental. Des fragments de la statuaire du château de Pierrefonds, le Charlemagne, le roi Arthus, l'archange saint Michel de la tour de l'Est, la Vierge du grand bas-relief de la façade, sont des œuvres de maîtres consommés dans la pratique de leur art, et tout remplis d'un beau sentiment.

« Jamais peut-être on n'a si bien vêtu la statuaire en faisant sentir le nu sans affectation et en donnant aux vêtements leur aspect réel, aisé, sans recherche dans l'imitation des détails. Des statues tombales du commencement du XVe siècle sont d'une largeur de style dont la Renaissance s'éloigne trop souvent. »

« Il est clair, dit encore Viollet-le-Duc, que cet art français de 1390 à 1410 était loin de la maigreur et de la pauvreté que lui reprochent ceux qui vont chercher des exemples de la dernière statuaire gothique en Belgique ou sur les bords du Rhin. L'ornementation de Pierrefonds est en rapport avec cette bonne statuaire; elle est ample, monumentale, admirablement composée et d'une exécution sobre et excellente. Les statues des Preux qui décorent les tours existantes du château de la Ferté-Milon présentent les mêmes qualités.

C'est un art complet qui n'est plus l'art du XIIIe siècle, qui n'est plus la décadence de cet art tombant dans la recherche, mais qui possède son caractère propre. *C'est une véritable Renaissance*, mais une Renaissance française, sans influence italienne. Les Valois, les princes d'Orléans, Louis et Charles, et enfin celui qui devint Louis XII, avaient pris évidemment la tête des arts en France, et, sous leur patronage, s'élevaient des édifices qui devançaient, suivant une direction plus vraie, le mouvement du XVIe siècle. »

« En 1396, dit encore M. Renan (*État des Beaux-Arts au XIVe siècle*, p. 129), on se croirait à deux pas de la Renaissance dont on est encore séparé par plus d'un siècle. »

On se demande alors pourquoi ce n'est pas chez nous que la révolution imminente et annoncée par tant de symptômes, que la Renaissance, pour l'appeler par son nom, fit avec un éclat définitif sa première apparition dans le monde, en se manifestant par une sorte de coup de foudre dans un milieu tout chargé d'électricité.

Hélas! si un mouvement très sensible de retour à l'antiquité se manifesta chez nous dès le règne de Charles V, si, accompagnement obligé de toute émancipation, un souffle très impétueux d'humanisme passa sur la France dans les dernières années du XIVe siècle, nous n'eûmes pas alors, comme l'Italie, dans les tendances à l'imitation de la nature et dans l'enivrement de l'individualisme, le merveilleux contrepoids de l'imitation de l'antique. L'autorité fit défaut à notre enseignement. La liberté, conquise une première fois et plus rapidement que chez les autres peuples, ne fut pas sagement mise par nous à l'abri de la licence. Pour dépasser les résultats obtenus par les autres nations de l'Occident, l'Italie émancipée n'eut qu'à mettre en évidence et en exploitation les modèles incompris qui dormaient dans son sein. Elle n'eut qu'à retourner librement à l'école de ses premiers maîtres. Au moment du grand réveil universel de la fin du XIVe siècle, qui donna à cette époque solennelle de l'art un caractère en quelque sorte international, l'Italie se trouvait donc dans une position privilégiée. Elle parvint à étonner l'Europe en additionnant simplement les avantages et les bénéfices de son prodigieux passé avec sa part actuelle du patrimoine commun des générations nouvelles.

Pourquoi le grand mouvement préparé en Europe par l'école du nord de la France avorta-t-il? Pourquoi le sceptre des arts tomba-t-il des mains qui l'avaient si fièrement porté jusque-là pour passer, un siècle plus tard, à l'Italie?

Deux raisons principales peuvent être alléguées. J'ai déjà dit que l'individualisme à outrance dont l'art gothique transformé faisait alors profession n'eut jamais chez nous un contrepoids suffisant dans l'imitation de l'antique. Il ne sut pas trouver, au milieu de ses extravagances, un frein salutaire dans un canon réputé indiscutable comme le modèle antique. L'Italie, elle, connut ce frein qui est le principe d'autorité dans l'enseignement, la sauvegarde du goût contre les entraînements et les raffinements d'une interprétation trop exacte de la nature.

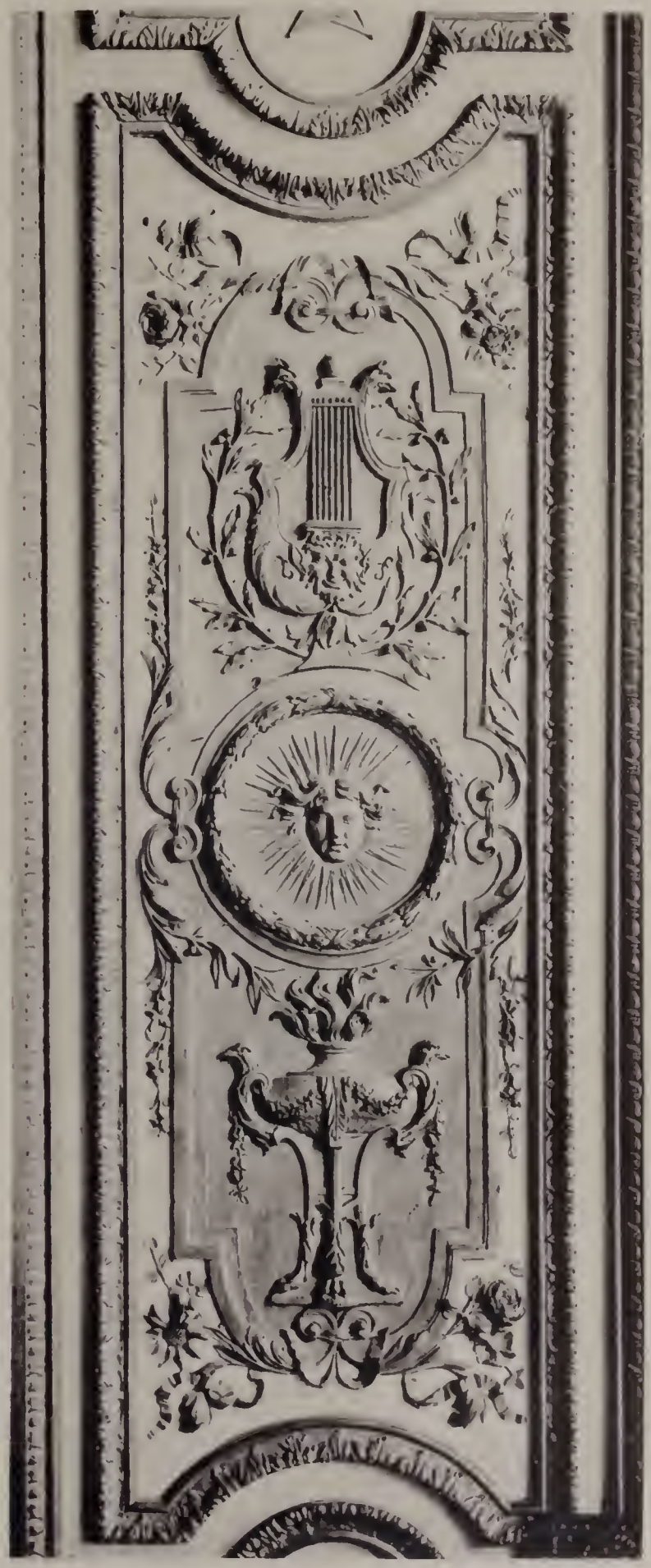
En second lieu, les provinces dans lesquelles les rois de France et toute une nombreuse dynastie de Valois ménageaient l'éclosion d'une Renaissance devinrent le théâtre des guerres atroces et des malheurs inouïs qui mirent la nationalité française à deux doigts de sa perte. La savante organisation sociale, l'ingénieuse culture intellectuelle préparée par Charles V, répandue par la librairie du Louvre, l'humanisme naissant, tous les éléments de rénovation par l'antique disparurent à la fin du règne de Charles VI et pendant la domination anglaise. Charles VII et surtout Louis XI eurent tout à recommencer. Dans l'intervalle, le génie des républiques italiennes avait transfiguré à leur profit et marqué de leur sceau le mouvement inauguré par la France, et, quand Charles VIII et Louis XII, tenant la promesse de leurs ancêtres, firent honneur à la parole de Charles V; quand ils instal-

lèrent définitivement chez nous la Renaissance, celle-ci était devenue presque complètement italienne.

Mais, ne l'oublions pas, c'est à l'école flamande adoptée par la France du Nord dès le milieu du XIVe siècle, c'est à l'école flamande et aux principes nouveaux d'émancipation qu'elle personnifiait et qu'elle était venue inoculer à l'art occidental qu'est dû, je ne saurais trop le répéter, le mouvement général d'ou devait sortir le style définitif de la Renaissance, y compris le style de la Renaissance italienne. Car l'imitation de l'antique, qui forme un des caractères de ce style et à qui la branche italienne de la Renaissance dut, à la dernière heure, son incontestable supériorité, l'imitation de l'antique fut bien un des heureux événements de la grande révolution que nous allons raconter, mais il n'en fut pas le point de départ. Les enseignements de l'art antique étaient restés lettre morte tant que la conscience italienne n'avait pas été éclairée par les conseils émancipateurs du naturalisme. Je ne tiens pas compte de la passagère résurrection de la sculpture romaine que Niccolo Pisano fit accidentellement entrevoir au XIIIe siècle et qui disparut avec lui. La première tentative si hardie et si inattendue de Giovanni Pisano, dont le style puissant et brutal contraste avec tout l'art antérieur de la péninsule, ne fut pas résolument continuée par Andrea di Ugolino, ni par Nino, fils d'Andrea. Orcagna, à la fin du même siècle, n'est guère en avance, comme tendances sinon comme facture, sur le grand innovateur né de Niccolo Pisano. Si l'on excepte les prodigieux bas-reliefs de la cathédrale d'Orvieto, certains symptômes de naturalisme dans plusieurs sculptures de la cathédrale de Florence, quelques tentatives vénitiennes isolées, on peut dire que l'Italie, paresseuse en matière de sculpture, sommeillait encore, attardée qu'elle était dans une pénible et pédantesque assimilation du style gothique qui, comme un cauchemar, torturait sa pensée sans convaincre sa raison. Elle paraissait appliquer nonchalamment le principe spécial d'interprétation de la nature auquel elle allait devoir les plus légitimes succès, quand déjà les écoles du Nord étaient presque parvenues aux développements les plus exagérés de ce principe. Y eut-il communication directe? Le principe nouveau naquit-il spontanément dans toute sa franchise en Italie comme ailleurs? Nous examinerons ensemble la question. Toujours est-il que le naturalisme d'un Pisanello ou d'un Donatello est matériellement et notoirement en retard de près d'un demi-siècle sur le réalisme des maîtres de la cour de Charles V, de vingt-cinq ans sur celui des sculpteurs de la cour des ducs de Bourgogne.

Ne croyez pas, messieurs, que je sois aveuglé dans mes appréciations par une partialité patriotique. Personne n'est plus prêt que moi à rendre justice à nos glorieux voisins d'au delà des Alpes. La France n'avait pas même attendu le milieu du XVe siècle pour entrer en rapports artistiques et littéraires avec l'Italie. Comme le Dante, au siècle précédent, Pétrarque et Boccace furent nos hôtes au XIVe siècle. Dès la fin de ce siècle et au commencement du XVe des communications rapides et fréquentes s'étaient établies entre les deux nations. Non seulement Jean II avait marié une de ses filles au duc de Milan Jean Galéas; le duc Louis d'Orléans, comte de Vertus, avait épousé une Visconti et était devenu seigneur d'Asti, mais encore Jean, duc de Berry, employait des miniaturistes italiens ou des artistes subissant l'influence italienne, soumise elle-même en ce moment à l'école flamande; peut-être même entretenait-il aussi des peintres et des imagiers venus d'au delà des monts. Des *ivoires* italiens de grandes proportions, comme le célèbre retable de Poissy, entrèrent vers cette époque en France. Certaines importations italiennes sont donc incontestables; d'autre part, du côté d'Avignon, un rapprochement avec l'Italie avait eu lieu, mais sans résultats généraux, immédiats et directs. Si les contacts entre les deux écoles furent fréquents dans l'ordre des faits, ils furent nuls dans celui des conséquences. L'inoculation du goût italien ne se fit pas à ce moment. Le vigoureux tempérament de l'art français fut alors absolument réfractaire.

DÉCORATION DES PALAIS (XVIIe SIÈCLE)



CH. DELAGRAVE, ÉDITEUR — PHOTOTYPIE BERGERET & DE JOUX

PANNEAU EN BOIS SCULPTÉ ET DORÉ DU CHATEAU DE VERSAILLES
(SALON DE LA GUERRE)

Peut-être lui fallut-il passer d'abord par la première évolution d'une renaissance plus exclusivement flamande pour acquérir une suffisante réceptivité. Ou plutôt, aux environs de l'année 1400, l'art italien encore dans l'enfance sauf pour la peinture, incapable de donner des conseils, subissait bien plus les influences extérieures qu'il n'en transmettait à ses voisins. Sans doute, quelques-uns de ses plus grands sculpteurs étaient nés. Mais ceux-ci n'avaient pas encore fait leurs preuves. Si la Renaissance s'était produite dans la sculpture à la fin du XIVe siècle, elle aurait donc été plutôt française qu'italienne. C'est seulement après la faillite de la France à ses premières promesses que l'art italien prit le premier rang, s'avança majestueusement dans une voie marquée à chaque pas par un nouveau succès et devint le redoutable concurrent devant qui, à la fin du XVe siècle, tout l'Occident capitula.

(*A suivre.*) LOUIS COURAJOD.

En-tête d'un livre de Chinoiseries de Pillement, gravé par Canot. Londres, 1768.

II

Avec le nouveau siècle la fantaisie devint plus libre. L'ancien millésime semblait lui peser. Elle commença à ne plus se gêner beaucoup de l'auguste figure qu'on voiturait au soleil autour du bassin d'Apollon, et se hâta de témoigner ses familiarités aux aimables petits Chinois que le vieux roi chagrin avait depuis longtemps oubliés.

Tout le XVIIIe siècle, du commencement à la fin, des dernières années de Louis XIV aux jours antiques de la Révolution, fut un long triomphe de la *chinoiserie* en France, triomphe entretenu constamment par une suite de circonstances et de modes favorables.

Partout, de tous côtés, le décor de l'Extrême-Orient fut employé avec une fureur croissante et tint tête aux rivalités de l'Olympe et des héros grecs et romains : dans la maison, au milieu des jardins, sur les meubles et les carrosses, dans la toilette, aux déguisements, pour les fêtes et les feux d'artifice, en même temps que l'amour du Chinois pour le Chinois s'infiltrait dans la littérature, envahissait le théâtre, et qu'un grand nombre d'artistes, soit goût personnel, soit calcul intéressé, prenait plaisir à en vulgariser la mode.

La mélancolique fin du règne du grand roi put s'enorgueillir d'avoir vu naître un artiste qu'on a justement appelé « le Maître dominateur qui asservit à sa manière, à son goût, à son optique, toute la peinture du XVIIIe siècle » [2] : Watteau.

Sa fantaisie spirituelle, rêveuse et tendre, qui évoque les paysages d'un *Intermezzo* sans trahisons, sa poésie fine, distinguée, profonde et pénétrante, s'était posée sur toute chose. « Vraiment, écrivent MM. de Goncourt, il semble qu'en ses vingt-six ans de peinture Watteau ait tout épuisé. »

Comment donc n'aurait-il pas été séduit par le charme singulier de cette civilisation exotique qui joignait à l'étrangeté naturelle des pays lointains la bizarrerie du type et du

1. Voir la *Revue des Arts décoratifs*, 7e année, p. 245.
2. Ed. et J. de Goncourt, *l'Art au* XVIIIe *siècle*, t. I, p. 79.

costume, le caprice fécond et ingénieux d'un art très savant et plein d'éclat, issu d'un point de départ si opposé au nôtre, et l'attrait encore inépuisé des choses nouvellement connues?

A ce moment même venait de s'élever un mouvement considérable dans l'importation des porcelaines de l'Extrême-Orient, un peu semblable à celui qui s'était produit déjà sous Louis XIV, mais bien plus étendu. « Ce fut une fureur en France, en Angleterre, et surtout en Hollande, de posséder des services de porcelaines fabriqués en Chine ou au Japon. La porcelaine orientale devint bientôt tellement à la mode, et le commerce qu'on en faisait était si considérable, qu'en une seule année il en arriva en Hollande plus de 45000 pièces [1]. »

Chef des Samar de Tlevang Raptan, peinture de Watteau pour le château de *la Muette*, gravée par Jeaurat.

La fabrique de Meissen, comme celle de Delft, s'empara du décor chinois, qu'elle interpréta plus ou moins exactement, et la France, qui, avant la fondation de la manufacture royale de porcelaine en 1745, achetait chaque année pour 500 000 livres de porcelaines soit de Chine, soit de Saxe, se vit bientôt inondée de céramique chinoise ou pseudo-chinoise, les fabriques françaises reprenant chacune, à qui mieux mieux, les motifs de décoration qu'on admire justement dans les faïences de Nevers, de Rouen, de Strasbourg, de Sinceny, de Marseille, d'Orléans, etc.

Ce mouvement tout spécial qui ramenait le goût public vers les choses de l'Extrême-Orient, Watteau le subit, le reprit et l'étendit sur toute chose avec un esprit de curiosité, une verve et un bonheur auxquels la France vint allumer cet engouement qui dura le siècle.

L'enseigne de son ami Gersaint fut son génie inspirateur. C'est là, au milieu des potiches de porcelaine et des plateaux de laque, devant les peintures sur gaze ou sur papier

1. H. Havard, *Hist. de la faïence de Delft*.

et les broderies étincelantes sur fonds de soie, qu'il aviva son goût pour les costumes de ces peuples et recueillit tous ses renseignements dans le but de les représenter.

Aussi les Chinois furent-ils un des sujets aimés de Watteau. Sur les paravents, les portières de carrosses ou de chaises à porteurs, sur les dessus de clavecin et sur les lambris des châteaux princiers et des maisons royales, ils s'épanouissent avec dignité, se prosternent avec dévotion, s'accroupissent, s'allongent, parfois au milieu d'arabesques grêles, compliquées et délicates, avec de petits airs de bonhomie, de coquetterie et de malice.

La gravure nous a heureusement conservé le souvenir d'une trentaine de peintures qui décoraient le cabinet du roi au château de la Muette [1]. Douze de ces estampes ont été gravées par Boucher, qui découvrit là une mine qu'il sut exploiter plus tard. Douze autres ont été gravées par Jeaurat, avec des titres qui sont des indications ethnographiques. Six autres pièces gravées par Aubert terminent l'œuvre chinoise authentique que nous connaissions de Watteau.

Si nous acceptons l'opinion de M. de Goncourt, nous attribuerons encore à Watteau les très remarquables décorations des deux salons de la *grande* et de la *petite singerie* à Chantilly. Ce n'est point là tout à fait le sentiment de M. G. Lafenestre, qui, tout en reconnaissant la présence de l'esprit du maître, a peine à retrouver partout son exécution. Mais les hésitations de M. de Goncourt et les réserves de M. G. Lafenestre mettent ces deux écrivains à peu près d'accord.

Quoi qu'il en soit, c'est toujours au nom de Watteau qu'il faut faire l'honneur de ces peintures, qui restent le plus bel échantillon de ce que fut l'interprétation du décor chinois au XVIIIe siècle.

A en croire M. de Goncourt [2], malgré l'apparence contraire, ce n'est point des Chinois de pure convention que Watteau aurait tenté de faire vivre. Comme le prouverait un grand dessin à la pierre noire d'un Chinois étudié « dans son type, dans le rendu presque photographique de ses vêtements, de ses souliers caractéristiques; enfin dans toute la particularité d'un modèle du Céleste Empire dont le nom même a été conservé par le crayon de Watteau sur un morceau de pierre à gauche : F. Sao [3] », Watteau se serait préparé par des études sérieuses à l'exécution de ses caprices décoratifs, et aurait voulu soutenir sa fantaisie d'une armature de vérité.

Le soin qu'il a pris de préciser les désignations de ces sujets, le sérieux de ces légendes qui, à la file, sur un catalogue, font bien moins penser, tout d'abord, à la décoration légère d'une maison royale qu'aux illustrations d'un livre de voyage ou d'un ouvrage de géographie; certains des types, entre autres l'eunuque Thau-Kiene, dont la physionomie a un caractère mongolique on ne peut mieux exprimé, tout cela vient confirmer l'assertion du célèbre historien de Watteau; et ce que nous remarquons aujourd'hui dans ses figures comme appartenant aux habitudes de son pinceau et au goût de son époque y était laissé malgré lui et devait être peu sensible de son temps.

III

Après la mort de Watteau, les Chinois qu'il avait tirés du demi-sommeil dans lequel ils étaient assoupis pour les jeter de nouveau dans le grand courant de la mode, ces pauvres Chinois semblent avoir goûté un moment de repos. « On les laissa dormir sur la panse des vases, sur les paravents et sur les laques, mais l'entr'acte ne dura pas long-

1. Ed. Garnier, *Histoire de la Céramique*. Mame, p. 419.
2. E. de Goncourt, *Catalogue de l'œuvre de Watteau*.
3. *Id.*, *ibid.*, p. 195.

temps » [1], si tant est qu'il y en eut un, et la mode reprit plus furieuse, entraînée à la fois par le mouvement céramique, qui continuait à s'étendre, par l'expansion coloniale, les récits des missionnaires, l'enthousiasme des philosophes, et, enfin, le goût de cosmopolitisme que nous avons précédemment signalé.

La littérature et la philosophie ont droit à une bonne part de responsabilité dans le soulèvement de cette invasion mongolique.

Depuis Louis XIV, qui avait tenté de christianiser le royaume de Siam, les philosophes

Scène chinoise par Boucher. Gravé par Mart. Engelbrecht.

et les théologiens, malgré leurs querelles toujours vivantes, s'étaient jetés sur les croyances de ces pays lointains et continuaient à se lacérer entre eux. Des querelles sanglantes s'étaient élevées en Allemagne et en France; et la Sorbonne, où il n'y avait pas encore de chaire des religions comparées, s'était vue obligée d'intervenir pour mettre l'ordre, en déclarant hérétiques toutes les propositions qui soutenaient que l'empereur de la Chine et les *colao* croyaient en Dieu.

Les philosophes, au contraire, organisèrent l'apothéose de la race jaune. La Chine était un pays béni; elle avait tous les mérites : d'abord, elle n'était pas chrétienne, elle jouissait exceptionnellement « d'une religion admirable, où il n'y avait point de superstitions, point de légendes absurdes, point de dogmes qui insultent à la raison et à la nature

1. P. Mantz, *Boucher;* Quantin, éd., p. 89.

et auxquels des bonzes donnent mille sens différents parce qu'ils n'en ont aucun ». Enfin l'empereur Yong-Tching était « célèbre dans le monde entier par la justice, la sagesse de son gouvernement, et par l'expulsion des jésuites [1] ».

La littérature du temps ne tarit pas d'éloges sur ce peuple modèle. Voici comment s'exprime l'*Encyclopédie :*

« Ces peuples, qui sont, d'un consentement unanime, supérieurs à toutes les nations de l'Asie par leur ancienneté, leur esprit, leur progrès dans les arts, leur sagesse, leur politique, leur philosophie, le disputent même, dans tous ces points, au jugement de quelques auteurs, aux contrées de l'Europe les plus éclairées. »

Montesquieu, plus réfléchi, ne partage pas l'engouement de ses contemporains, mais il est forcé de constater l'enthousiasme des missionnaires, et il tente lui-même de l'expliquer. Quant à Voltaire, qui faisait déjà de la couleur locale en écrivant « Confutzée, nommé parmi nous Confucius », il ne les traite pas avec moins d'exaltation toutes les fois qu'il en parle, et cependant il se pose en homme qui n'a pas de parti pris : « Il ne faut pas être fanatique du mérite chinois; la constitution de leur empire est, à la vérité, la meilleure qui soit au monde... » Et c'est encore ce qu'il essaye de prouver d'une manière plus frappante, en faisant passer les mœurs des Tartares et des Chinois au laminoir de la tragédie.

Je ne crois pas que l'*Orphelin de la Chine* ait jamais été traduit au delà de l'Himalaya, mais les dernières exigences du gouvernement chinois à notre égard auraient pu s'expliquer par ces vers :

De nos peuples jaloux tu connais la fierté,
De nos arts, de nos lois, l'auguste antiquité,
Une religion de tout temps épurée,
De cent siècles de gloire une suite avérée...

et :

Nous étions vainement dans une paix profonde
Et les législateurs et l'exemple du monde,

ce dont on ne peut douter en admirant avec quelle politesse s'exprime ce barbare de Gengis-Khan [2] :

Ma surprise, madame, est égale à la vôtre...

En même temps que l'opinion des philosophes, les nombreuses relations de voyage excitées par le mouvement colonial et maritime, l'histoire de la Chine du P. du Halde, les lettres du P. d'Entrecolles et les nombreux tomes des *lettres édifiantes* composaient déjà toute une littérature exclusivement réservée à l'Extrême-Orient et que le caractère religieux des auteurs permettait de répandre avec une grande facilité.

Les relations diplomatiques et commerciales étaient, également, très fréquentes entre la France et les peuples d'Orient, surtout après 1748, à la suite du traité d'Aix-la-Chapelle, durant les quelques années qui suivirent cette paix, et furent, avec tout le grand mouvement vers les colonies. la plus belle époque du commerce français au XVIIIe siècle.

Les missionnaires apportaient et entretenaient notre influence en Chine; l'un d'eux, un peintre, le P. Belleville, y travaillait déjà dans les premières années du siècle; un autre jésuite, le P. Attiret, y demeura et fut le peintre privilégié de la cour de Pékin, tant allait loin la faveur dont jouissait l'art français dans les régions les plus éloignées.

Louis XV, pour favoriser les échanges commerciaux entre la France et la Chine, engagea avec le Fils du Ciel des rapports diplomatiques et des relations amicales. Des présents

1. Voltaire, *Dictionnaire philosophique :* CHINOIS.
2. Le Musée de la Comédie française possède un portrait de Lekain dans le rôle de Gengis-Khan.

Mascarade des pensionnaires de l'Académie de France à Rome en 1755. Eau-forte de Pierre.

furent envoyés en Chine à diverses reprises, notamment une tapisserie de la *Foire chinoise*, de Boucher, envoyée à l'empereur Kien-Long, et revenue en France à la suite de l'expédition de Chine.

La Compagnie des Indes s'était faite l'intermédiaire de ces bonnes relations entre les deux pays, et elle entra pour une bonne part, si même elle n'en fournit pas la totalité, dans les déboursés du trésor royal.

C'est la Compagnie des Indes qui fit parvenir en France les dessins représentant les conquêtes de l'empereur Kien-Long sur les Tartares, destinés à être gravés par les graveurs ordinaires du roi : ces dessins, ouvrages du P. Attiret et de deux ou trois jésuites étrangers, furent confiés à la direction de Cochin, qui les corrigea avant de les distribuer aux autres graveurs [1].

A différentes reprises, en 1764, en 1772 et en 1779, le ministre Bertin envoya à l'empereur de la Chine un grand nombre de porcelaines de Sèvres. « Ces pièces consistaient en vases, pots à l'eau, groupes d'après Boucher, Oudry et divers artistes, gobelets, tasses, statues de saint Louis, de sainte Clotilde, de saint Antoine, de sainte Claire et sainte Thérèse [2]. »

IV

Mais le triomphe de la chinoiserie éclata véritablement avec le règne de Mme de Pompadour. La marquise, dont le nom si réussi semble choisi à dessein dans la légende d'un conte de fée et a servi de terme pour désigner toutes les expressions les plus diverses de l'art du XVIIIe siècle; la favorite qui voulut « tirer l'art français de la servitude et de la monotonie des sujets de tradition [3] » ; celle qu'une heureuse expression de MM. de Goncourt a appelée « la patronne du luxe et de la rocaille,... la marraine et la reine du Rococo », Mme de Pompadour, devint l'héritière de la mode nouvelle, la cliente la plus assidue des marchands de curiosités de l'Extrême-Orient, la propagatrice la plus ardente de la chinoiserie à la cour et dans la société élégante, la conseillère et la directrice de Boucher, qui avait allumé sa fantaisie légère et superficielle aux caprices plus délicats de son prédécesseur et maître, Watteau.

Tous les éléments divers épars dans une époque et tendant à un même but ont besoin d'être et sont toujours réunis par le talent d'un homme qui en donne la formule. Ce qui est vrai pour les grandes choses de l'esprit l'est aussi pour les petites choses de la mode. A la fin du règne de Louis XIV, Watteau fut l'homme qui exprima les tendances du goût de sa génération ; à sa mort, Boucher reçut celles de son époque et les dirigea avec l'autorité de son talent facile et fécond et de l'admiration qu'il soulevait sans conteste.

Le dernier historien de Boucher, M. André Michel, donne aussi une autre clef aux spécialités chinoises de cet artiste : son habileté à se tenir toujours à l'affût de tous les mouvements de la mode. « Dès que paraît une mode nouvelle, Boucher en jouit en curieux, s'offre à la servir, sinon à la diriger en artiste, et en profite en homme avisé. »

Ce goût exotique, trouvé par le burin de Boucher au milieu des dessins de Watteau, fut encore développé par l'amour du luxe et du *bibelotage;* Boucher s'était entouré des objets chinois les plus charmants qu'il rencontrait dans la boutique de son ami Gersaint,

1. Millin, *Dictionnaire des Beaux-Arts,* III, 188; Comptes des bâtiments du roi (Biblioth. des Musées nationaux). Le livre des comptes du marquis de Marigny porte à plusieurs reprises, dans la mention des payements à effectuer par le Trésor, l'observation suivante : « Sur les fonds particuliers qui lui seront remis par la Compagnie des Indes », et ailleurs : « Sur les fonds particuliers des gravures, etc. », ce qui semble indiquer que les fonds étaient versés en totalité par la Compagnie, cette dernière formule n'étant guère qu'une abréviation de la première et non la preuve qu'un crédit était accordé sur le Trésor.

2. Dussieux, *les Artistes français à l'étranger*, p. 341.

3. E. et J. de Goncourt, *Mme de Pompadour*. Charpentier, édit., p. 417.

qui avait été aussi l'ami de Watteau. MM. de Goncourt nous le peignent merveilleusement, heureux « dans ce paradis de ses yeux et de ses goûts ».

« Le pays du caprice adoré du XVIIIe siècle, la Chine, avait apporté ses porcelaines céladon, ses porcelaines bleu céleste, ses porcelaines truitées, ses porcelaines craquelées et toutes ses curiosités exquises et fantasques, depuis la chaufferette à anse garnie de joncs, jusqu'à une arithmétique, petit pays de chimères où l'imagination de Boucher se plaisait, s'amusait, s'oubliait, malgré les reproches des critiques du temps, jetant sur la toile, sur les dessus de portes, sur les éventails, sur les cartes d'adresse des marchands de tableaux ces costumes et ces figures baroques repris à Watteau, qui devaient, sous la main du pre-

Chinoiserie; scène champêtre. Dessin de Boucher, gravé aux deux couleurs par Demarteau.

mier peintre de Mme de Pompadour, faire de la Chine une des provinces du Rococo [1]. »

Il n'y a, en effet, point d'endroit où Boucher n'ait réussi à présenter ses aimables magots un peu affadis et maniérés à la mode régnante, et qui regrettent de ne pouvoir jeter un œil de poudre sur leur longue queue tressée. Décorations d'appartements, tapisseries, modèles de garniture en bronze doré pour les vases de porcelaine, décors pour les ballets, les fêtes et les opéras, projets de costume, dans tout cela, Boucher, qui ne dédaignait aucune sorte de travail au point de peindre des œufs et des pantins, Boucher introduisit ses petits bonshommes aux barbes rares, aux yeux un peu relevés, aux grandes bouches rieuses, aux oreilles pointues, au type enfin qui rappelle le faune des mythologies mal oubliées de son pinceau classique.

1. E. et J. de Goncourt, *l'Art du XVIIIe siècle : Boucher*.

Le réveil de la mode chinoise, qui s'était manifesté dès 1735 par le carnaval des pensionnaires de l'Académie de France à Rome, est marqué, dans l'œuvre de Boucher, par l'étiquette-réclame qu'il composa en 1740 pour son ami Gersaint. En 1742, il exposa au Salon de peinture huit exquisses de *sujets chinois* destinés à la manufacture de Beauvais. Dès lors, Mme de Pompadour en fit son complice.

En 1748, pour le théâtre des petits appartements, où la marquise faisait admirer aux spectateurs privilégiés le charme nouveau de sa danse et de sa voix, Boucher peint le décor du ballet de l'*Opérateur chinois*, parade composée par Montcrif avec la musique du marquis de Courtenvaux et de Guillemain de la Musique du roi, et les danses de Dehesse.

La scène se passait en Chine et représentait une foire de village, dont Boucher a composé le tableau reproduit par la manufacture de Beauvais et aujourd'hui parti à Saint-Pétersbourg.

En 1750, c'est au château de Bellevue, où d'Argenville nous apprend que l'appartement du roi, composé d'une antichambre et d'un grand cabinet, est orné de papiers de la Chine, c'est au château de Bellevue, où C. Van Loo représentait, de son côté, des sultanes sur les dessus de porte de la chambre, que Mme de Pompadour chargea Boucher d'orner de leurs chinoiseries favorites et la scène et son joli boudoir meublé en perse bordée d'or.

C'est également pour le salon de la marquise qu'il fit exécuter en tapisserie les neuf tableaux que l'on admire aujourd'hui au musée de Besançon.

La mode, la faveur de Mme de Pompadour et de son frère M. de Marigny, qui fit sentir à Boucher les effets bienveillants d'une protection continuelle, peut-être aussi le goût de quelques amateurs, parmi lesquels le traitant Bergeret, qui semble avoir collectionné particulièrement les scènes chinoises de l'artiste, tout cela engagea Boucher dans une production de chinoiseries presque aussi considérable que le nombre de ses pastorales.

Il avait tant vécu avec la Chine que la critique contemporaine lui reprocha même, non sans quelque raison, « le danger... que lui fait courir l'étude habituelle du goût chinois, qui est peut-être sa passion favorite ». Et, en effet, sa prédilection se découvre jusque dans les fonds et les paysages de ses autres tableaux, où il n'a pas toujours oublié les cèdres et les sapins aux mouvements et aux branchages bien connus des décorations orientales. Aussi, tout le second tiers du siècle, Boucher conduira-t-il la grande farandole asiatique qui enlace de ses nombreux caprices tous les arts et toutes les modes de l'époque.

(*A suivre.*)

LÉONCE BENEDITE.

Extrait d'un livre de *Fleurs de caprices* de Pillement.

UNE ÉCOLE DES ARTS INDUSTRIELS POUR LES FEMMES A NEW-YORK

(School of industrial art for women)

Le Sénat des États-Unis d'Amérique a fait procéder, par les soins d'une commission prise dans son sein, à une enquête sur les relations du travail et du capital. Cette commission, composée de neuf membres et présidée par M. H.-W. Blair (de New-Hampshire), a consacré plusieurs années à ses travaux. Elle a publié jusqu'ici quatre volumes in-8°, d'une impression très serrée, représentant un ensemble de cinq à six mille pages. Ces quatre volumes ne contiennent que les dépositions; au milieu de 1886, le rapport n'avait pas encore été présenté, et il se pourrait même qu'il ne fût jamais imprimé.

C'est la commission du Sénat sur l'instruction et le travail, commission permanente, qui a été chargée de l'enquête par une résolution en date du 7 avril 1882. Voici le programme de cette enquête : Relations entre travail et capital, salaires et heures de travail, condition des classes ouvrières aux États-Unis, comparaison avec les autres pays, — grèves, étudier les moyens d'y remédier, d'établir des rapports plus harmonieux entre les capitalistes et les ouvriers, de favoriser les intérêts de ces deux classes en améliorant la situation des ouvriers. La commission reçut tous les pouvoirs nécessaires, elle fut autorisée à se subdiviser en sous-comités ambulants, à citer devant elle les personnes en mesure de lui fournir les renseignements, à réclamer tous les documents utiles, à faire déposer sous serment. Un crédit spécial lui fut ouvert, elle put nommer un secrétaire aux appointements de 150 francs par jour, et se servir de sténographes.

La première séance eut lieu le 5 février 1883.

Grâce à de copieux index, qui se trouvent à la fin de chaque volume, on peut se rendre compte des innombrables sujets qui ont été approfondis ou effleurés devant la commission. Il n'est pas une question d'ordre économique ou social qui n'ait été touchée, salaires, grèves, associations ouvrières, chemins de fer, logements d'ouvriers, protection et libre échange, socialisme, spéculation, manœuvres de bourse, journalisme, bimétallisme, papier-monnaie, instruction professionnelle, esclavage, alcoolisme, etc., etc. Toutes les opinions, les plus sages comme les plus déraisonnables, ont été exposées. On possède un tableau complet de l'organisation industrielle des États-Unis et des idées qui y ont cours. C'est un recueil de témoignages isolés, contradictoires, et il faudrait le courage et la patience d'un bénédictin pour dépouiller ces milliers de pages. On y rencontre des informations précieuses, qu'aucun voyageur européen n'est en mesure de recueillir.

Les questions qui intéressent nos lecteurs ont trouvé naturellement leur place, et je crois qu'ils accueilleront avec curiosité quelques détails sur une école des arts industriels pour les femmes, qui a été fondée à New-York par Mme Elisabeth Corry. Celle-ci a raconté comment elle a été amenée à se lancer dans une entreprise aussi utile. Le récit en est caractéristique, il montre bien l'esprit d'initiative privée, si fécond en résultats étonnants aux États-Unis. C'est une tentative empirique en quelque sorte, qui n'a été

le fruit d'aucune théorie préconçue et qui est née de l'esprit d'entreprise individuelle. Elle s'est trouvée répondre à un bien réel, ce qui en a assuré le succès.

En 1876, Mme Corry prit la résolution de devenir dessinatrice pour tapis: elle en avait conçu l'idée en voyant la laideur des dessins des tapis qui se vendaient aux États-Unis. Il n'existait aucune école spéciale pour cet objet. Elle écrivit à une grande fabrique de tapis, la *Hartford Carpet Compagnie*, et demanda s'il y avait une bonne demande pour les dessins, comment ceux-ci étaient payés, s'ils étaient en couleurs et sur quel papier ils étaient faits. On lui répondit que la demande pour les dessins était très grande dans toutes les branches d'industrie, qu'il y avait une offre bien insuffisante et qu'on se réjouissait de voir une femme s'occuper de l'idée de fournir des dessins. On lui envoya quelques modèles et quelques indications. Mme Corry se mit à l'œuvre; ses premiers essais ne furent pas très heureux; on l'encouragea à continuer et à suivre en même temps les cours du *Cooper Institute*. Elle s'inscrivit aux cours de femmes pour le dessin, et s'aperçut que, sous le rapport du dessin appliqué à l'industrie, on y savait moins qu'elle n'avait appris elle-même en trois mois. Le dessin enseigné à l'Institut Cooper est purement théorique. Par exemple on y enseigne à faire des dessins pour papiers peints; on donne à l'élève des brosses et des couleurs, on lui fait faire quelque chose qui est joli, mais ni le maître ni l'élève ne sait si le dessin colorié est exécutable. Mme Corry fut désappointée; elle trouva par hasard dans un magasin un numéro du *Carpet Trade Review* qui donnait les indications sur la manière de préparer les dessins pour tapis: elle se mit en relations avec le dessinateur en chef de la fabrique Higgins, de New-York, et celui-ci lui donna six semaines d'instruction. Au bout de ce temps, on lui confia une classe de 17 élèves au *Cooper Institute*. En même temps elle trouva de l'occupation comme dessinatrice dans plusieurs établissements, elle donna des indications pratiques à un grand nombre de jeunes filles, et voyant la demande énorme pour les dessins industriels, l'absence de tout enseignement pour les femmes, elle se décida à ouvrir une école, sans interrompre ses travaux personnels.

Elle a expliqué à la commission sénatoriale l'avantage que les femmes, qui ont tant de peine à gagner leur vie, trouvent dans une occupation semblable. L'industrie américaine rétribue très bien les dessinateurs; dans la branche des tapis, un dessinateur hors ligne gagne jusqu'à 50 000 francs par an, un dessinateur pour moquettes reçoit de 15 à 30 000 francs: en moyenne, les dessinateurs se font de 12 500 à 25 000 francs. Ce sont, pour la plupart, des étrangers. Dans les ateliers de dessinateurs, on prend des apprentis de quatorze ans, qui commencent par broyer les couleurs, à raison de 15 francs par semaine; s'ils ont des dispositions, ils arrivent vite à se faire de 35 à 50 francs par semaine. (Comme il se fait beaucoup de broderies à New-York, les dessinateurs y trouvent de l'emploi. Une élève de Mme Corry gagne 125 francs par semaine.) Comme il n'y a pas d'écoles, ils n'ont d'autre enseignement que celui de l'atelier où ils sont. Les Américains dépensent annuellement des sommes considérables à acheter des dessins ou des échantillons en Europe, en France, en Angleterre.

Il existe aux États-Unis une centaine de fabriques de tapis, c'est un débouché assuré pour les élèves de l'école de Mme Corry. Elle croit qu'en deux ans elle peut faire d'une jeune fille un dessinateur en mesure de gagner sa vie. Elle ouvrit son école avec deux élèves; à la fin de la première année elle en avait 41, de la seconde 75, sans compter les leçons particulières. Elle avait en 1883 deux auxiliaires, dont l'une avait enseigné la gravure sur bois à *Cooper Institute*. M. Stone, qui avait été *foreman* de la *Gorham Manufactury Compagnie*, devait enseigner, la troisième année de la fondation, le repoussé en cuivre, argent, or et bronze. Il y avait un cours d'architecture. Mme Corry s'était réservé le dessin pratique.

Elle constate que, dans les dernières années, le goût du public aux États-Unis s'est affiné et est devenu plus exigeant. Il ne veut plus de tapis avec des pagodes, des roses grosses comme la tête, des ponts et des bateaux, le tout en nuances criardes et rempli d'objets sur lesquels il est absurde de faire marcher les gens. Ces horreurs n'ont de débouché que

dans le Far West. Le public, qui longtemps ne voulait que de la marchandise étrangère, ce qui forçait les bonnes fabriques à mettre sur leurs produits des étiquettes anglaises ou françaises, a commencé à acheter des tapis américains.

Mme Corry a donné des détails sur le système d'enseignement. Elle commence à faire apprendre à juger les distances, en faisant tracer des lignes d'une certaine longueur et juger les distances à l'œil. Rien ne se fait par la copie de dessins, tout d'après l'objet ou de tête. De l'objet véritable, fleur, plante, Mme Corry fait passer les élèves à la plante ou à la fleur d'ornement. Elle enseigne dans la seconde année l'application du dessin à l'industrie, au tissage, à la confection des tapis. Elle instruit ses élèves dans les rudiments techniques de la fabrication.

L'exposition textile de Rome. — L'exposition des spécimens d'industrie textile, de broderies, de dentelles qui doit avoir lieu cette année à Rome promet d'offrir un grand intérêt. La Commission chargée de l'organisation poursuit activement ses travaux sous la présidence de M. Placidi. Les rapports déjà connus de ses séances font prévoir que la nouvelle exposition aura un succès égal, sinon supérieur, à celle du métal. De nombreuses circulaires et lettres d'invitation ont été envoyées dans toutes les villes italiennes, où se sont formés des comités locaux. Turin, Milan, Gênes, Modène, Venise, Pérouse, Naples, Foligno et plusieurs autres ont déjà fait connaître leur adhésion. Turin exposera une collection de parements des XIIIe, XIVe et XVe siècles, appartenant au musée de cette ville, ainsi que des reproductions de vieilles étoffes. Des particuliers dont les collections sont en renom : MM. Guggenheim, Le Ghait, Pace, Richards, Stroganoff, Simonette, ont promis leur concours. Les chambres de commerce de Ravenne, Florence, Udine, Caserte, annoncent leur participation à l'exposition. Une partie du palais de l'exposition sera affectée aux galeries destinées à contenir les œuvres exposées; une autre partie sera réservée à la Bibliographie des arts textiles. Deux grands éditeurs italiens, MM. Hœpli, de Milan, et Ongania, de Venise, mettront leurs connaissances spéciales au service des organisateurs.

L'exposition de Czernowitz. — Il y a trois ans, en 1884, les autorités administratives de la ville de Czernowitz décidèrent l'organisation d'une exposition nationale. Ce projet, poursuivi avec activité, a été couronné de succès. L'exposition a été ouverte au commencement de l'été de 1886 et a donné des résultats tellement brillants qu'ils ont dépassé toutes les espérances. Le nombre des bâtiments affectés aux objets exposés s'est, en effet, accru successivement, et l'on s'est vu obligé d'y annexer les diverses salles de l'école industrielle, où l'on a réuni les envois du musée d'art et d'industrie de Vienne, du musée d'industrie de Lemberg, de l'école professionnelle de l'industrie du bois de Walachich-Meseritch, de l'école dentellière de Zakopane, ainsi que les anciens ornements d'église et le matériel scolaire. Une des plus belles collections de cette exposition a été celle de la Société d'archéologie roumaine de la Bukovine. On signalait aussi les objets d'art religieux provenant de trois couvents et églises du rite grec en Bukovine et offrant des spécimens très remarquables de l'art industriel au moyen âge.

L'orfèvrerie américaine. — L'*Art amateur* de New-York publie un article intéressant sur l'orfèvrerie américaine. L'auteur de ce travail, M. Robert Jarkis, signale les progrès très importants faits depuis ces dix dernières années par les orfèvres des États-Unis et attribue le développement marquant de cette industrie dans cette période relativement courte à l'influence exercée à la fois par les modèles japonais et par ceux de la France et de l'Angleterre. L'ouvrier américain possède, dit-il, toutes les qualités requises pour s'assimiler les éléments de l'art occidental et de l'art oriental, en les associant de manière à produire des créations originales. L'orfèvrerie massive, dont le poids faisait la plus grande valeur, a fait place, à New-York et dans les autres États de l'Union, à des ouvrages moins

lourds d'aspect, où l'on retrouve l'indépendance du faire japonais à côté de l'élégance française.

— La direction de la Bibliothèque du musée royal des arts industriels de Berlin vient d'être confiée à M. Peter Jessen, qui succède à M. Lichtwark.

Le rideau du théâtre de Crefeld. — Un concours a été ouvert l'an passé pour la décoration artistique du rideau du théâtre de Crefeld. Les résultats de ce concours viennent d'être connus. Le premier prix a été obtenu par un artiste de Dusseldorf, M. W. Simmler. L'œuvre couronnée est, dit-on, remarquable au double point de vue de la conception et de l'exécution. Elle représente la Poésie sous les traits d'une femme idéale assise sur un char emporté dans l'éther par trois cygnes que retiennent des chaînes de roses. Des amours voltigent autour de la figure principale. La composition est enfermée dans un cadre dont l'effet décoratif est gracieux. Quelques critiques reprochent à l'auteur d'avoir chargé ce cadre de médaillons qui donnent une certaine lourdeur à l'ensemble du travail. On trouve également à redire au nuage dans lequel se perdent les cygnes et les amours, et qui manque de légèreté et de transparence. Toutefois, malgré ces objections, l'œuvre de M. Simmler paraît appelée à un grand succès.

Œuvres anciennes et nouvelles. — On s'occupe activement à Vienne de la décoration intérieure du nouveau théâtre de la Burg, qui a remplacé celui détruit par l'incendie. L'exécution des plafonds, au nombre de huit, a été confiée à MM. Klinit et Mutsch, qui viennent d'achever leurs esquisses, dont on dit le plus grand bien. Le programme à remplir comprend, dans l'escalier de l'aile donnant sur la Teinfalt Strasse, d'une part une toile représentant l'improvisateur antique, d'autre part une scène du théâtre antique, puis, se rattachant à ces compositions, une scène des mystères du moyen âge, enfin une pièce de Molière jouée devant Louis XIV et sa cour. Dans la partie formant l'aile qui donne sur le Volksgarten devra figurer le Char de Thespis, et, comme second panneau, un théâtre antique au milieu d'un paysage, comme troisième panneau le théâtre de Shakespeare et finalement le théâtre forain. D'autres artistes, parmi lesquels on cite MM. Karger et Hynaïs, concourront à la décoration du Burg-Théâtre.

BIBLIOGRAPHIE

Notice sur la vie et les œuvres d'Emmanuel Brune, architecte du gouvernement, par J. L. Pascal, architecte de la Bibliothèque nationale.

Né à Paris le 3 octobre 1836, Emmanuel Brune entrait à l'École polytechnique en 1854 et à l'École des beaux-arts à l'âge de 22 ans pour en sortir en 1861 avec le grand prix de Rome d'architecture pour un projet d'escalier de souverain, projet de simple et grande allure, sous le rendu duquel on trouvait déjà les qualités magistrales développées depuis par les voyages et l'étude. Il est mort en 1884. Sa vie a été courte, mais bien remplie. Adonné avec passion à l'étude archéologique, il prépara les éléments d'un grand travail sur l'ancienne topographie de Rome, qui reste inachevé. Nommé professeur de construction à l'École des beaux-arts, il conquit vite l'autorité par son savoir étendu, la clarté, la force de ses démonstrations.

Son œuvre principale comme architecte est le *ministère de l'agriculture et du commerce de Paris*. Dans la notice que M. Pascal vient de consacrer à son ami, il rend hommage aux qualités déployées dans cette construction. « En en traitant, dit-il, la longue façade comme tant de palais italiens qui, modestes à l'intérieur, montrent au dehors la puissance et l'état de leurs maîtres, il tint à imprimer au front de son édifice la marque du maître par excellence, du Pays, de l'État. » On doit également à Brune plusieurs maisons et hôtels particuliers, tels que l'hôtel de M. Jules Grévy au Trocadéro, auquel il a su imprimer la marque de son talent consciencieux, élégant, calculateur et précis.

Le musée des Arts décoratifs, par M. Antonin Proust. 1 vol. in-4°. Ch. Delagrave, éditeur.

M. Antonin Proust vient de réunir en une brochure tous les documents relatifs à la création du musée des Arts décoratifs, et comprenant d'une part les rapports qu'il a présentés en 1884, 1885 et 1886 aux assemblées générales des sociétaires de l'Union centrale, et d'autre part les documents officiels concernant cet établissement, tels que le rapport de M. Gustave Rivet, les projets de traité formés avec l'État, etc.

L'intérêt très réel de cette publication est de présenter sous une forme concise, nette, saisissante, et dans leur suite chronologique, l'ensemble des tentatives faites en ces dernières années pour la constitution définitive du musée des Arts décoratifs.

Dans sa préface M. Antonin Proust dit : « L'idée de créer un semblable musée est française. Elle s'est manifestée dès 1791 et elle a été depuis fréquemment reprise. A l'heure actuelle, les États du monde entier possèdent des musées du travail sous le nom de musées d'art industriel ou de musées des Arts décoratifs. Tous ont mis à profit l'idée française, seule la France attend encore. »

L'ancien ministre des arts ajoute : « En 1881 mon premier soin, lorsque je pris la direction du ministère des arts, fut de présenter à la Chambre un projet de loi qui plaçait le musée des Arts décoratifs sur le terrain de l'ancienne Cour des comptes. Le cabinet qui succéda au cabinet du 14 novembre 1881 ne crut pas devoir engager la dépense prévue pour la création du musée des Arts décoratifs; mais il accorda à l'Union centrale, dont je venais de devenir le président, l'autorisation d'émettre en six mois le million de billets de loterie..... La loterie de 1882 permit à l'Union centrale de réaliser, en plaçant seulement douze millions de billets, non pas en six, mais en trente-quatre mois, une somme de huit millions de francs, sur laquelle, les lots payés, il lui est resté six millions de francs.

« Avec cette somme est-il possible de doter Paris de ce musée du travail qu'il réclame depuis si longtemps? A mon avis, oui, soit que l'on construise sur un terrain acquis par la Société, soit que l'on demande à l'État la concession gratuite du terrain. »

Mais, continue M. Antonin Proust, on fait des objections aux deux projets présentés successivement pour la concession à l'Union centrale du terrain de l'ancienne Cour des comptes sur le quai d'Orsay. Oublie-t-on que diverses autres combinaisons ont été minutieusement étudiées? 1° Combinaison de l'hôtel Sully, avec ou sans l'adjonction des immeubles voisins. Cette combinaison aurait exigé une dépense considérable (3 millions). 2° La caserne des Célestins; mais l'immeuble n'étant pas libre, il aurait fallu attendre l'entrée en jouissance. 3° Les terrains de l'avenue de Villiers; mais on les a trouvés trop éloignés du centre industriel. On a donc adopté définitivement l'emplacement de la Cour des comptes, après qu'il a été constaté que la dépense en constructions et installation ne dépasserait pas 3 500 000 francs. On avait objecté contre cet emplacement l'éloignement des quartiers industriels, mais, comme le fait remarquer M. A. Proust, le musée du Trocadéro est beaucoup plus loin, ce qui ne l'empêche pas d'être très fréquenté; et, d'ailleurs, si on veut avoir un musée des Arts décoratifs, il faut bien le mettre quelque part et surtout se hâter, or c'est encore le choix du palais du quai d'Orsay qui répond le mieux à ce *desideratum*. On connaît les conditions du traité intervenu entre l'État et l'Union centrale pour la cession du palais à cette Société, et on peut espérer qu'il ne se passera plus désormais longtemps avant que la pensée d'un musée des Arts décoratifs, conçue en 1791, soit enfin réalisée.

Il est vivement à souhaiter que la brochure de M. Antonin Proust soit méditée par nos députés et par tous ceux qui pourraient contribuer à hâter l'établissement définitif de ce musée. La seule lecture des documents qu'elle contient les convaincrait de la nécessité urgente qu'il y a d'arriver à une solution.

NÉCROLOGIE

Il y a quelques semaines avaient lieu à Montmorency les obsèques de M. Camille Weber, membre du Conseil d'administration de l'Union centrale des arts décoratifs. M. Camille Weber était né à Mulhouse en 1834. Depuis 1852 il exerçait à Paris la profession de passementier. Ses créations, empreintes d'un goût très pur, ont toujours fait le plus

grand honneur à l'industrie française. En 1867 elles furent récompensées par une première médaille et, en 1878, on lui décerna la médaille d'or. A Amsterdam et à Anvers M. Weber fut déclaré hors concours et nommé membre du jury de sa section. Élu président de la Chambre syndicale de la passementerie en 1880, il vit renouveler sept fois son mandat par ses collègues. Au cours de cette même année 1880, il avait installé au siège de l'Union centrale, place des Vosges, et avec le patronage de notre Société, une école professionnelle pour la passementerie, la dentelle et la broderie.

Cette école a pris un grand développement. M. Camille Weber était membre du Conseil d'administration de l'Union centrale des arts décoratifs depuis 1882. Notre Société perd en lui un de ses directeurs les plus actifs, et les plus pénétrés de la nécessité de soutenir et de fortifier nos industries par le concours incessant de l'art.

A. P.

M. Olivier Rayet, professeur d'archéologie à la Bibliothèque nationale, qui est mort le 19 février dernier, a rendu à l'art industriel de trop sérieux services pour que nous n'apportions pas sur la tombe de ce savant notre tribut de regrets. Il n'avait que trente-neuf ans. Ancien élève de l'Ecole normale, puis de l'Ecole française d'Athènes, il eut le bonheur, grâce à la libéralité de MM. Gustave et Edmond de Rothschild, de pouvoir faire exécuter dans l'Asie Mineure, à Milet, des fouilles qui eurent pour résultat la découverte de très remarquables fragments donnés au musée du Louvre. Son magnifique ouvrage, les *Monuments de l'art antique*, contient des notices qui sont des modèles de discussion archéologique. En 1882 il fit pour le ministère des beaux-arts un *Rapport sur la richesse et l'organisation comparées du Louvre, du cabinet des médailles, du musée de Berlin, de British museum et de l'Ermitage* qui contient les vues les plus nettes et le plan d'une réorganisation des plus judicieuses de l'administration de nos collections nationales. Quelles espérances n'autorisaient pas son activité et sa science! La Mort, comme dit le poète, se plaît à poser son doigt sur les fronts couronnés de fleurs.

On annonce la mort à Salzbourg du célèbre orfèvre Peter Reitsamer, dont les ouvrages en filigrane figurent dans presque tous les musées d'Allemagne et d'Autriche. Le défunt était fils du fondateur de la fabrique d'orfèvrerie en filigrane de Hallein, en Autriche. Avec son père il remit en vogue, grâce à ses connaissances techniques, une industrie presque tombée. Ses efforts furent couronnés d'un brillant succès. Il fut à tous égards le nouveau créateur d'un art qui a trouvé depuis, à Imunden et dans beaucoup d'autres localités de l'Autriche-Hongrie ou de l'empire allemand, des représentants de grand mérite.

Le rédacteur en chef gérant : VICTOR CHAMPIER.

COULOMMIERS. — IMPRIMERIE P. BRODARD ET GALLOIS.

SCULPTURE DÉCORATIVE (XIVe SIÈCLE)

PHOTOTYPIE J. ROYER, NANCY. CH. DELAGRAVE, ÉDITEUR, PARIS.

CHARTREUX

TOMBEAU DE PHILIPPE LE HARDI

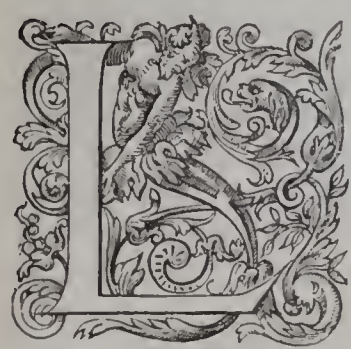
(FIN DU XIVE SIÈCLE)

Bas-relief en marbre représentant *Vénus sur les flots*, qu'on croit provenir du château d'Anet. (Collection du musée de Cluny.)

LES ARTS DÉCORATIFS AU MUSÉE DE CLUNY

(*Suite* [1].)

LE MARBRE



Le marbre était plus rare en France au moyen âge qu'il ne l'est aujourd'hui, aussi son emploi était-il presque exclusivement réservé à la statuaire. Bien que celle-ci présente un caractère presque exclusivement décoratif à cette époque, en ce sens qu'elle s'allie toujours avec l'architecture qui l'encadre, ce n'est pas ici le lieu de l'étudier dans ses phases diverses non plus que dans ses différents styles suivant les latitudes et les nationalités.

Ainsi les statues de vierges et d'apôtres, pour la plupart du XIVe siècle, qui sont venues au musée des magasins de l'église de Saint-Denys ou qui y

1. Voir la *Revue des Arts décoratifs*, 7e année, page 97.

sont entrées avec la collection Timbal, pourraient donner de précieux renseignements sur les caractères de l'art pendant cette période du moyen âge, puis sur les différences que présentent celui du Nord avec celui de l'Italie tel qu'il est sorti de l'école de Pise. Mais il nous suffit de l'indiquer.

De tous les tombeaux de marbre du moyen âge, les plus célèbres sont ceux que le duc de Bourgogne, Philippe le Hardi, et son frère, Jean, duc de Berry, avaient fait élever pour eux à la fin du XIVe siècle et au commencement du XVe. Le premier existe encore dans le musée de Dijon, mais privé de quelques figures accessoires, et du second, il ne reste que quelques figures du même genre un peu partout dispersées. Le musée de Cluny a recueilli quelques-unes de ces épaves. Ce sont des pleureurs si connus, que l'on qualifie parfois de moines, mais qui ne sont, le plus souvent, que les officiers de la maison du prince revêtus de la cagoule noire des funérailles. Ces petites figures dont nous donnons deux exemplaires en planches hors texte (nos 428 et 429) étaient placées au-dessus du soubassement du tombeau, et contre son massif, abritées par des dais finement sculptés que protégeait la saillie de la table où les effigies du prince et de sa femme sont couchées. On sait qu'elles sont de Claux Sluter, qui termina la tombe commandée par le duc de Bourgogne à Jehan de Marville, mort pendant son exécution.

L'albâtre, plus facile à travailler que le marbre, fut fréquemment employé, du XIVe siècle au XVe, à fabriquer on ne sait où, mais en grande abondance, des petits bas-reliefs que l'on trouve partout, au Nord comme au Midi, qui, pour la plupart, représentent des scènes de la Passion et qui, réunis, devaient entrer dans la composition de retables. Leur exécution est généralement sommaire et toute de pratique. Les formes sont anguleuses, mais par cela même montrent quelque chose d'architectural. C'est à cause de cette qualité particulière que nous citerons le bas-relief (no 498) représentant l'*Assomption de Vierge* qui laisse tomber sa ceinture en montant au ciel. La disposition symétrique des figures le transforme presque en un simple ornement. Cela est peut-être excessif, mais, en tout cas, montre bien quelles étaient les tendances de l'art au moyen âge, puisqu'on lui impose une forme quasi architecturale aussitôt que le sujet s'y prête.

Au XVIe siècle, l'influence italienne rend plus fréquent l'usage du marbre dans l'ornement, ainsi qu'en témoignent les tombeaux de Louis XII et de François Ier à Saint-Denys, sans parler de ceux de Nantes, de Tours, de Brou et de Rouen, qui, pour la plupart, sont d'époque antérieure à ceux des deux rois.

Le musée de Cluny ne possède de ce temps qu'une vasque de fontaine qui appartienne exclusivement à la décoration architecturale. Elle vient d'Espagne, ce qui ne veut pas précisément dire qu'elle procède de l'art espagnol, et a été donnée au musée par M. J. Audeoud. Les bas-reliefs qui décorent ses huit faces représentent l'*Enlèvement d'Europe*, des Tritons et des Néréides. Deux inscriptions empruntées aux *Héroïdes* d'Ovide font allusion à la légende d'Héro et de Léandre.

Quant aux figures, les seules qu'on puisse rapprocher de celles de Brou, qui représentent des sibylles, sont les statuettes en pierre de Tonnerre que nous publions (nos 282 et 284). Elles proviennent de Troyes et appartiennent à cet art particulier que les reconstructions de la ville, après l'incendie des premières années du XVIe siècle, firent fleurir en Champagne.

Le costume de ces figures relève plus de la fantaisie que de la réalité. Il se retrouve d'ailleurs dans les vitraux allégoriques de la même époque et touche surtout à la décoration. On y voit cependant quelques accessoires empruntés à la réalité, comme les ceintures et les aumônières qui y sont suspendues. La femme qui tient un globe et qui doit être l'Astronomie porte peut-être une écritoire, bien que l'usage fût, chez des femmes moins savantes, de se contenter d'un étui à couteau. Comme aujourd'hui, à la campagne, chacun portait le

sien, le plus souvent suspendu à la ceinture. Les princes en faisaient des distributions à Pâques ou à la Pentecôte, et on les léguait dans les testaments, avec leur gaine et la ceinture.

Statuettes en pierre de Tonnerre, provenant d'une église de Troyes, XVIe siècle. (Collection du musée de Cluny.)

Parmi les œuvres de la statuaire décorative que possède le musée, nous placerons le groupe *les Trois Parques*, qui doit certainement sortir de l'atelier de Germain Pilon, tant il rappelle les airs de tête, les ajustements et le jet des draperies du groupe des *Trois Grâces* de ce maître.

Du même atelier est sorti un enfant portant une torche renversée qui provient des magasins de l'église de Saint-Denys. C'est un des seize génies que les documents appellent des *populi* et qui avaient été commandés par moitié à Germain Pilon et à Ponce Jacquier pour orner le tombeau de François Ier. Trois, détournés de leur destination première, servirent à décorer le monument qui renfermait le cœur de François II dans l'église des Célestins à Paris, les treize autres ayant été donnés au maréchal de Retz.

Bas-relief en marbre représentant *Junon*, et qu'on croit provenir du château d'Anet.
(Collection du musée de Cluny.)

A la Renaissance appartiennent encore deux bas-reliefs ovales (nos 451 et 452). L'un représente évidemment Vénus voguant sur les flots et portant déjà la pomme, qui ici est un petit globe. L'autre, à cause du paon, doit être Junon, mais elle tient en main un vase qu'aucun mythe antique ne lui attribue. De plus, contrairement à toute tradition, elle est absolument nue. On a prétendu retrouver dans les traits du visage de ces deux figures quelque ressemblance avec Catherine de Médicis et Diane de Poitiers. La Renaissance était peu respectueuse, mais ici le manque de respect aurait dépassé les limites permises. Aussi dans ces deux bas-reliefs qui proviendraient d'Anet et que, pour ce motif, on attribue un peu gratuitement à Germain Pilon, dont ils ne rappellent point le style aux allures élan-

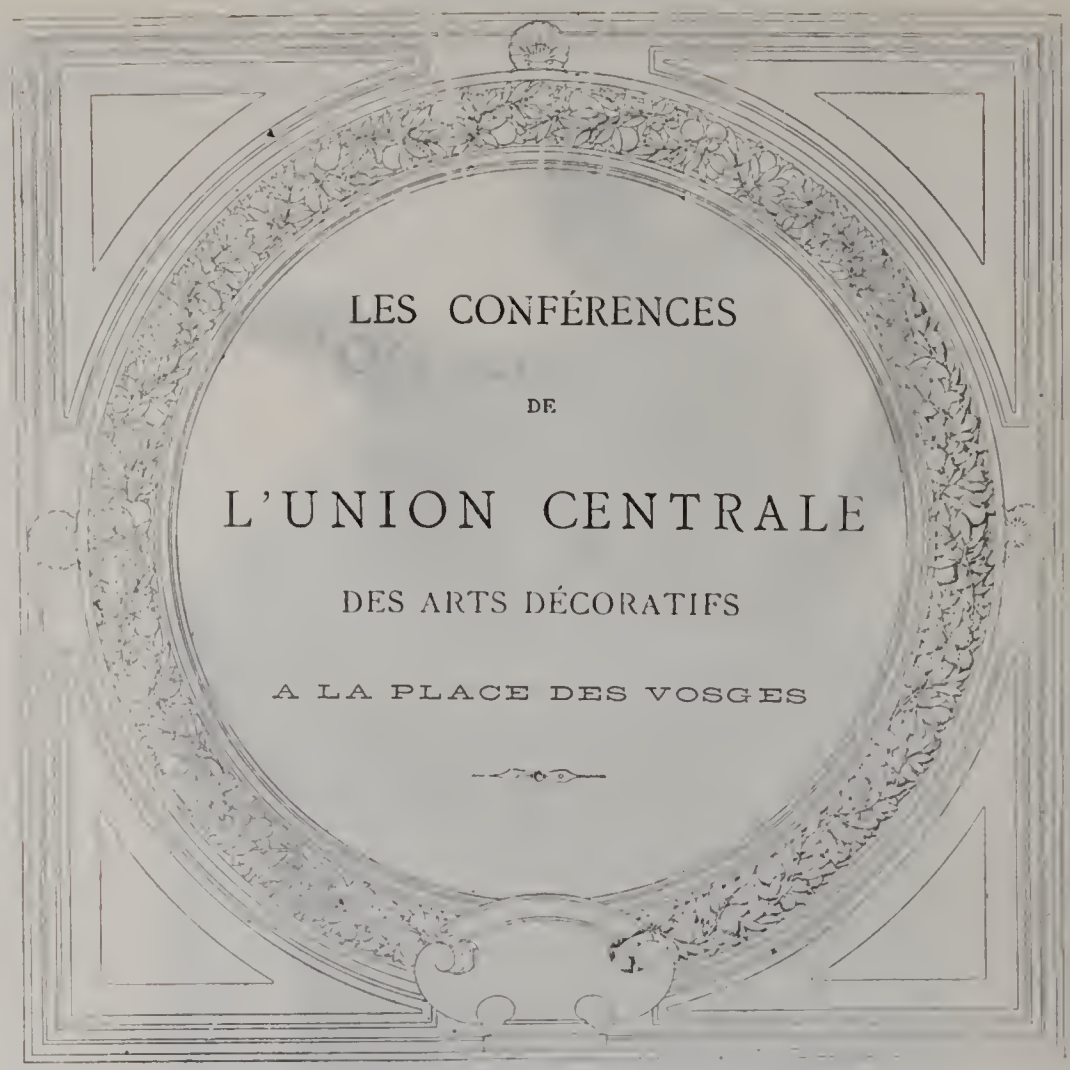
cées, il ne faut voir que deux figures exclusivement ornementales. Ils sont de même ordre que le bas-relief (n° 447) qui reproduit le motif si connu de la *Diane de Fontainebleau*.

Vase en marbre de la fin du XVIIIe siècle. (Collection du musée de Cluny.)

Il faut franchir un grand nombre d'années, le musée ne possédant que peu d'œuvres postérieures à la Renaissance, pour trouver encore quelque marbre à citer. Ce sont deux vases donnés par M. Jules Audeoud, qui appartiennent à l'art de la fin du XVIIIe siècle et à l'école de Clodion. La fantaisie en est ingénieuse et réglée par un certain goût.

(*A suivre.*)

ALFRED DARCEL,
Directeur du Musée de Cluny.



LA GALVANOPLASTIE

Par M. Henri BOUILHET

La Société de l'Union centrale des Arts décoratifs a repris, au mois de mars dernier, dans le local de sa bibliothèque, place des Vosges, la série de ses conférences, qui complètent si bien ses programmes d'enseignement et peuvent rendre de si réels services aux ouvriers et artistes de l'industrie.

Cette réouverture, présidée par M. Antonin Proust, président de l'Union centrale, avait attiré un auditoire nombreux. M. Antonin Proust a prononcé une allocution dans laquelle il a rappelé les heureux résultats obtenus par les premières conférences de l'Union centrale. Il espère que bientôt viendra le jour où ces conférences auront lieu au siège même du Musée des Arts décoratifs sans que pour cela soient oubliés les bâtiments de la place des Vosges où l'œuvre trouva son berceau.

M. Henri Bouilhet, vice-président de l'Union centrale des Arts décoratifs, a bien voulu se faire inscrire le premier sur la liste des conférenciers, et il a parlé avec sa haute compétence de la reproduction des œuvres d'art par la galvanoplastie. Chaque mardi, jusqu'au 26 avril inclusivement, ont été organisées d'autres conférences, d'après le programme suivant : Histoire de l'orfèvrerie française, *par M. Germain Bapst;* Histoire de l'émaillerie, *par M. Molinier;* l'Orfèvrerie et la bijouterie émaillées, *par M. L. Falize;* l'Art dans l'industrie moderne, *par M. Lucien Magne;* les Procédés de la fonte en Orient et en Occident,

par M. Philippe Burty; l'Histoire de l'art et de l'ornement, *par M. Ed. Guillaume;* les Industries d'art à l'Exposition universelle de 1889, *par M. Georges Berger.*

Nous publierons successivement dans la Revue des Arts décoratifs *la plupart de ces conférences. Nous commençons aujourd'hui par celle de M. Henri Bouilhet.*

Messieurs,

Dans un des rapports annuels où le Président de l'Union centrale vient, au nom du Conseil d'Administration, analyser ses travaux et développer les projets qui ont fait l'objet de ses préoccupations, M. Antonin Proust rappelait que le Conseil avait décidé que le Musée des Arts décoratifs, dont nous poursuivons la réalisation à Paris, serait créé immédiatement à l'aide des reproductions de modèles anciens et modernes, classés méthodiquement par série de matières et par ordre chronologique, en attendant les originaux si chers à acquérir.

L'Union centrale s'est mise à l'œuvre, et a déjà réuni, au moyen de moulages en plâtre, une collection considérable dont vous voyez sur les murs de cette salle quelques spécimens, et dont le plus grand nombre, emmagasiné pour le moment dans les ateliers de l'avenue de Lamotte-Piquet, n'attend que l'appropriation d'un local suffisant pour montrer sa variété et son importance.

Elle a pensé aussi que, si le moulage en plâtre était de nature à permettre d'étudier les œuvres de la sculpture en pierre ou en bois, il était complètement insuffisant lorsqu'il fallait donner une idée d'une œuvre en métal, dans laquelle la matière, la finesse d'exécution et la coloration de la surface ajoutent à l'effet décoratif de la forme.

Elle a donc décidé d'ouvrir une série spéciale, qui emprunterait au moulage galvanoplastique les moyens de faire mieux comprendre l'usage des objets, et mieux ressortir les qualités d'élégance et de beauté que les œuvres en métal empruntent à la matière qui a servi à exécuter les originaux.

Les reproductions galvanoplastiques peuvent en effet donner toutes les sensations extérieures d'un original, fût-il en or, en argent, en bronze, en fer ou en étain, et les procédés modernes, dont les découvertes scientifiques de ce siècle ont largement agrandi la sphère d'action, permettent de réaliser à moins de frais et avec une rare perfection tout ce que les artistes du passé ont laissé de plus parfait et de plus précieux comme composition et comme main-d'œuvre.

A l'étranger, les musées de Londres, de Vienne, de Berlin, de Munich, de Nuremberg ont largement étendu leurs collections, en demandant à la galvanoplastie la reproduction des œuvres qui leur manquaient.

Mais l'examen auquel les visites que nous y avons faites avec quelques-uns de nos collègues nous ont permis de nous livrer, nous a prouvé que si les étrangers ont fait des reproductions galvanoplastiques, sauf pour de rares exceptions, ils n'ont pas fait de véritables fac-similés.

Or, l'Union centrale a exigé que les pièces qu'elle mettrait dans sa collection fussent des plus parfaites et des plus sincères, et que la confusion entre l'original et la copie fût sinon possible, du moins si près d'exister, qu'il faudrait un œil exercé pour en découvrir la différence.

Était-ce possible? Les objets qui sont ici sous vos yeux vous démontrent, comme ils l'ont démontré à vos collègues, que le projet était réalisable et que les procédés actuels dont

l'industrie était en possession pouvaient répondre aux exigences les plus difficiles, aux circonstances les plus variées, et que, comme fini et comme aspect, les copies étaient la représentation fidèle des originaux.

Ce sont ces procédés qui n'ont rien de secret, qui ne demandent pour être mis en pratique que de la volonté, de l'expérience et du goût, que je vais vous exposer.

Et d'abord, qu'est-ce que la galvanoplastie?

C'est l'art d'extraire, par l'action d'un courant galvanique, les différents métaux, de leurs solutions, avec les qualités physiques qui leur sont propres.

Plus spécialement, on a donné le nom de galvanoplastie au procédé qui permet de précipiter un métal sur une autre matière conductrice de l'électricité, en couche continue mais non adhérente, de manière qu'une fois séparée la couche représente exactement tous les détails et tout le fini du modèle.

On a conservé le nom d'électro-chimie, ou procédé électro-chimique, au procédé qui permet de recouvrir d'un métal protecteur ou décoratif, en couche continue et adhérente, un objet fait en métal plus commun : il prend le nom de dorure, argenture, cuivrage, étamage, nickelage, ferrage, suivant la nature du métal employé.

Ils se complètent l'un par l'autre, et c'est par leur judicieux emploi qu'on peut aujourd'hui obtenir des reproductions galvanoplastiques parfaites.

Je n'ai pas l'intention de vous faire une histoire complète de cet art, mais je ne saurais résister au plaisir de vous en faire connaître les origines — et, comme j'ai eu l'heureuse fortune de les entendre raconter par l'inventeur lui-même, M. Jacobi, lorsqu'il fut envoyé à Paris par le gouvernement russe, comme juré à l'Exposition de 1867, je vous demande la permission de vous y arrêter un instant.

C'est le 21 octobre 1838 que M. Jacobi, membre de l'Académie des sciences de Saint-Pétersbourg, annonça à ses collègues qu'il était parvenu à opérer, à l'aide d'un courant voltaïque, la décomposition du sulfate de cuivre, de manière à obtenir des planches de cuivre qui offraient en relief l'empreinte exacte des dessins en creux gravés sur l'original.

Mais par quelle série d'idées et d'expériences M. Jacobi était-il arrivé à ce résultat? Le fait mérite d'être rapporté, car il prouve, une fois de plus, qu'il ne suffit pas que le hasard nous mette en présence d'un fait important pour qu'une découverte industrielle prenne naissance, il faut encore que ce fait se présente à un homme dont l'esprit d'analyse et d'observation sache en déduire toutes les conséquences.

Professeur à l'Université de Vilna, l'illustre chimiste s'occupait de recherche électro-chimiques au moyen de la pile de Daniell, qui venait d'être récemment inventée. La pile de Daniell, ou, pour rendre à César ce qui est à César, la pile de Becquerel, qui l'avait construite dès 1829, est une pile à deux liquides séparés par une cloison poreuse : l'un des liquides est le sulfate de cuivre dans lequel plonge une lame de ce métal qui forme le pôle négatif de la pile.

Il avait recommandé, à l'ouvrier qu'il employait à la confection des cylindres de cuivre qui entraient dans la construction de cet appareil, de ne prendre que d'excellent cuivre parfaitement malléable. Les expériences faites, le préparateur de M. Jacobi vient le trouver et le prévenir que son ouvrier l'a trompé : le cuivre fourni par lui est cassant, friable et de mauvaise qualité. M. Jacobi, se rendant à son laboratoire pour vérifier le fait, rencontre le coupable. Ce dernier l'assure de la bonne qualité du métal employé, et, comme M. Jacobi n'a aucune raison pour se défier de cet homme, il se promet d'examiner le fait de plus près. Soulevant alors, avec la pointe d'un outil, la couche de métal qui se dépose au pôle négatif de la pile de Daniell, il est très étonné de la voir reproduire avec

ORFÈVRERIE (XVe SIÈCLE)

Ch Delagrave, Editeur, Paris. Phototypie J. Royer, Nancy.

TÊTE EN ARGENT REPOUSSÉ DE St-ÉTIENNE DE MURET

Fondateur de l'Ordre de Grandmont

XVe SIÈCLE — ÉGLISE DE St-SYLVESTRE (Hte-VIENNE)

Reproduction par la Galvanoplastie exécutée par Mlle Christofle & Cie, pour le Musée des Arts Décoratifs.

fidélité les éraillures, les traits de lime, les coups de marteau que portait le cylindre de cuivre.

Son attention éveillée, il répète l'expérience, réussit à la reproduire dans les cas les plus variés, et, peu de temps après, il peut annoncer à l'Académie de Saint-Pétersbourg qu'il est parvenu à obtenir des planches de cuivre qui offrent en relief tous les traits gravés en creux sur l'original.

Pendant quelque temps, les applications de la galvanoplastie restèrent dans un cercle étroit et se bornèrent à la reproduction de médailles, bas-reliefs, planches gravées, dont le premier modèle était en métal.

Il fallait, pour les développer, pouvoir déposer le cuivre sur toute espèce de matière. Ce fut encore un hasard heureux qui mit M. Jacobi sur la voie de cette découverte.

En 1834, il avait construit un moteur électro-magnétique ayant quelque puissance. Vous voyez que le problème de la transformation de l'énergie électrique en énergie mécanique a préoccupé l'esprit des savants depuis longtemps déjà, et, aujourd'hui que les moteurs dynamo-électriques de M. Gramme et les recherches de M. Marcel Desprez donnent l'espérance de réaliser dans des conditions économiques le transport de la force à distance au moyen de l'électricité, il est intéressant de rappeler qu'il y a plus de cinquante ans, la première partie du problème, c'est-à-dire la transformation de l'énergie électrique en action mécanique, avait reçu une solution satisfaisante.

Vers 1839, il cherchait à appliquer l'effet de ce moteur, dont la force équivalait à 3/4 de cheval-vapeur environ, à faire remonter la Néva à une chaloupe contenant douze personnes. Plusieurs essais infructueux l'avaient déterminé à modifier la construction de la pile qu'il employait, et, voulant se mettre à l'abri des causes d'insuccès qu'il pouvait éprouver de ce côté, il essaya avec soin tous les éléments qui entraient dans la confection de la pile de Daniell qu'il avait disposée à cet effet.

Il vérifia la résistance au passage de l'électricité des plaques poreuses qu'il employait comme diaphragmes; au fur et à mesure de sa vérification, il sépara les bonnes des mauvaises, et, pour les reconnaître, marqua au crayon d'une lettre G (gut en allemand) toutes celles qu'il avait reconnues bonnes.

Les bonnes furent seules employées naturellement, et, lorsqu'au bout de quelques jours il vint à démonter sa pile pour la nettoyer, il fut tout étonné de voir tous les G couverts de cuivre : la plombagine, dont le crayon était formé, avait rendu la terre poreuse conductrice de l'électricité, et le cuivre s'était déposé à sa surface.

C'était une révélation dont son esprit pratique comprit toute la portée. Quelques semaines après, il avait moulé en plâtre un bas-relief, puis enduit le moule de plombagine et obtenu dans ce moule, rendu ainsi conducteur, une épreuve en cuivre semblable à l'original, et, le 2 juillet 1839, il annonçait, dans une lettre à Faraday, le résultat auquel il était parvenu.

Dès lors, une voie nouvelle était ouverte, et toutes les matières plastiques pouvant être employées à la confection des moules, il suffisait de les rendre conductrices de l'électricité.

(*A suivre.*) HENRI BOUILHET.

UNE MOSAIQUE DE FAIENCE AU MUSÉE DE SEVRES

I

Un fragment de mosaïque de faïence, provenant de l'ancienne Medressa à Tlemcen, vient d'entrer dans le Musée céramique de Sèvres; grâce au zèle éclairé de M. J. Levet, capitaine du génie, en garnison en Afrique il y a une dizaine d'années, lui seul, par ses connaissances d'ingénieur, parvint à sauver de la ruine des fragments d'un carrelage qui, depuis le XIVe siècle, avait résisté au temps, mais non aux indifférents.

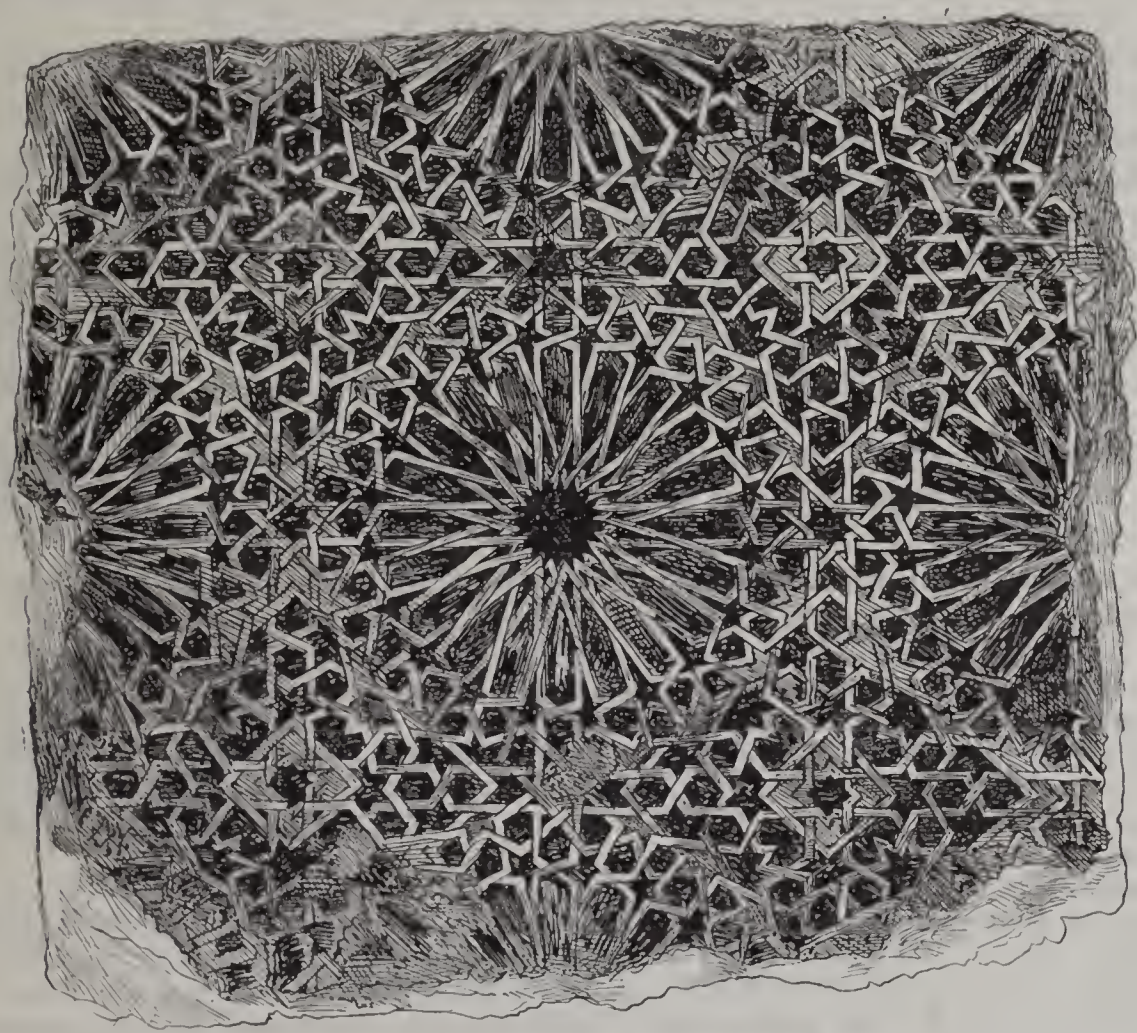
Avant d'entrer dans l'historique de ce revêtement mosaïque, fort rare dans les musées, il importe de faire remarquer qu'il n'a rien de commun avec les carreaux employés dans la décoration extérieure et intérieure des mosquées orientales de la Perse, de l'Afrique et de la Turquie.

A regarder de près les éléments constitutifs de cette décoration, nul ne pourra nier qu'elle appartienne absolument à l'art de la mosaïque dont Littré dit dans son dictionnaire : « Ouvrage fait de pièces rapportées, cubes de pierre ou d'émail, ou de verre, ou de bois, colorés, appliqués sur un fond solide, et combiné de façon à reproduire toutes sortes de dessins. »

En procédant au consolidement de ce fragment avant de l'exposer sur une muraille du Musée céramique de Sèvres, l'habile ouvrier chargé de cette besogne constatait que les morceaux céramiques de diverses grandeurs et de diverses formes sont en brique pure, très

dure, émaillés, polychromes; hauts de $0^m,02$ centimètres, ces morceaux, destinés à former une décoration géométrique rayonnante suivant les combinaisons de l'art arabe, avaient été posés sur un lit de chaux très tendre d'une épaisseur de $0^m,03$ centimètres; pour le consolider, une sorte de terrain secondaire de $0^m,10$ centimètres, ou plutôt un lit de dessous très solide était composé de fragments mosaïques de rebut et de granit reliés par du mortier.

Déjà le Musée céramique possédait, grâce à un don de M. Albert Goupil, d'anciens fragments de revêtements, sans doute ottomans, avec inscriptions émaillées en blanc



Mosaïque en faïence, fabrication moresque, XIVe siècle. Mosquée de la Medressa de Tlemcen (Algérie). Haut. 0 m. 80; larg. 0 m. 88. (Acquise pour le Musée céramique de Sèvres.)

se détachant sur un fond noir ou bleu émaillé et entourées d'une bordure turquoise. Sur un champ creusé expressément dans la brique pour recevoir les majestueux caractères orientaux en l'honneur du Prophète ou du souverain régnant, ce revêtement pourrait déjà rentrer dans la classe des mosaïques de faïence; mais le pavage de Tlemcen appartient d'une façon bien plus précise à l'art de la mosaïque céramique proprement dite.

Dans une lettre que voulut bien m'écrire le donateur, il entrait dans des détails qu'il est utile de transcrire littéralement :

Les dallages en mosaïque étaient construits de la manière suivante : les morceaux monochromes étaient soigneusement ajustés à l'avance. La taille devait se faire par l'usure à la meule, et les bords étaient taillés en biseau pour rendre l'ajustage plus parfait. Sur une couche de béton très épaisse on étendait une couche de plâtre de bonne qualité (celui d'Algérie est aussi bon que celui de Paris), et avant que le plâtre eût fait

prise on y incrustait les petites pièces préparées d'avance. C'est un travail délicat, qui doit exiger des ouvriers très exercés, car on n'a pas la ressource, comme dans la mosaïque italienne, de rectifier les inégalités par le polissage.

Ainsi on voit que l'essence de la mosaïque pure, due à la juxtaposition de ces fragments émaillés, fournit, grâce à leur insertion rapprochée, un élément décoratif accentué que ne donnent pas les ornements polychromes peints sur une surface plane.

La lumière s'accroche dans les sillons produits par la juxtaposition des divers fragments reliés étroitement, et donne plus d'accent qu'au dessin peint sur les plaques de revêtement habituelles.

Des délicats ont parfois qualifié de barbares les mosaïstes du xe siècle; et pourtant le cernage des tons de leurs figures offre un aspect particulier que n'amoindrit pas la hauteur à laquelle sont placés certains de ces ouvrages.

Qui comparerait un revêtement persan, arabe ou musulman dû à la peinture émaillée avec un pavage obtenu par la méthode des mosaïstes du xive siècle, tel que le fragment du Musée de Sèvres, décernerait certainement la palme à ce dernier, bien encore qu'il ait été usé assez profondément par le passage des allants et venants et que les colorations aient perdu de leur éclat [1], car le pavage décorait le magasin aux lampes de la Medressa, c'est-à-dire un endroit écarté où les musulmans n'étaient pas appelés à jouir de cette ornementation mosaïque.

Mais l'intérêt qui s'attache aux arts de l'ancien Orient n'est-il pas dû à une ingéniosité toujours soutenue, basée sur des principes géométriques constatés par la science moderne [2]?

Le capitaine Levet, dans sa note manuscrite qu'il m'envoyait sur la mosaïque moresque, est entré dans des détails archéologiques si précis qu'il faut lui en laisser l'honneur.

La grande Medressa de Tlemcen était le principal des cinq collèges de cette ville; on y enseignait principalement la théologie et le droit. J'ignore la date de construction de cet édifice, mais je le crois de la seconde moitié du xive siècle. Voici pourquoi : Tlemcen était déjà très florissante au xiie siècle, même au point de vue de l'art; mais l'apogée de sa splendeur se place à la fin du xive siècle et au xve. C'est à cette époque que les historiens arabes la représentent comme un foyer de lumières, comme le rendez-vous des savants de l'Espagne et de l'Afrique.

Pendant la fin du xiiie siècle et pendant les premières années du xive siècle, la vie de Tlemcen est remplie par des guerres : deux fois elle voit l'ennemi à ses portes; elle est prise et les Mérinides la gardent vingt-deux ans. Ces sultans mérinides élevèrent des monuments magnifiques à Mansourah, aux portes de Tlemcen, et non à Tlemcen même. D'ailleurs, les sultans Beni-Ziyan reprirent leur royaume en 1359, et eur premier soin fut de ruiner les constructions des Mérinides; c'est quelques années au moins après cette date que je placerai la fondation de la grande Medressa. »

Elle a été démolie en 1876 : c'était une ruine qui séparait la place de l'Hôtel-de-Ville de la place des Caravanes; on l'a rasée pour réunir les deux places. Elle servait, en 1875, de magasin municipal.

Sur l'enlèvement de ces fragments de mosaïque il est encore utile d'entendre l'ancien élève de l'École polytechnique, dont la méthode peut servir à des archéologues en présence de pareilles trouvailles.

Ce dallage était déjà en fort mauvais état; un personnage dont j'ai oublié le nom, mais qui était en mission du ministère de l'Instruction publique, en dégrada une rosace de plus en voulant l'enlever.

1. Dans l'harmonie des colorations primitives entrent le blanc, le bleu, le brun foncé, le vert, auxquels le temps a donné sa patine discrète et adoucie.

2. Voir la remarquable préface de Viollet-le-Duc en tête de *l'Architecture et décoration turques au xve siècle* de Léon Parvillée. (Paris, Morel, 1874. In-fo.) Dans cette préface, Viollet-le-Duc fait remarquer à uste titre que l'appellation *décoration turque* rend imparfaitement l'assemblage d'art arabe et persan, base de l'ornementation de ces monuments.

Le bâtiment était fort laid, la démolition allait commencer, on essaya d'enlever un échantillon de la mosaïque. Peine perdue : on émiettait sans arriver à rien. Je fis proposer au conseil municipal d'essayer aussi, à condition qu'on me donnerait les fragments que je pourrais enlever.

Je pris deux bons ouvriers munis d'outils de tailleur de pierres; je fis une tranchée autour des deux rosaces les plus complètes et les mieux conservées; je les enlevai avec les cinquante centimètres de béton qui les portaient et je les fis retailler par derrière pour en réduire l'épaisseur à des proportions transportables.

Les membres du conseil municipal vinrent voir le résultat et reprirent le travail pour leur compte. On trouva que le travail au ciseau revenait trop cher, que j'avais payé les ouvriers trop largement : après avoir enlevé quelques fragments assez petits, on continua le travail à la pioche, puis à la mine. Bref, au bout de quelques jours tout était gâché et on en vint à regretter ce qu'on m'avait laissé emporter.

Il n'existe donc plus de morceaux de cette mosaïque qu'au musée de Tlemcen, au musée d'Annecy, ville natale de M. Levet, et au Musée de Sèvres.

Malgré la pensée de certains hommes qui croient que les fragments de monuments doivent rester sur place, dussent-ils être exposés aux injures du temps et des hommes, je crois, au contraire, et il serait puéril d'insister, qu'il y a toute utilité à les recueillir et à les exposer dans les musées nationaux pour attirer l'attention des archéologues qui les fréquentent et les pousser à de nouvelles recherches.

Ainsi il serait possible que le dallage en mosaïque de Tlemcen ne soit pas un travail unique; on doit en avoir trouvé des débris à Mansourah; peut-être en existe-t-il également à Tunis, à Kairouan et au Maroc; tels sont les points que me signale le capitaine Levet, points que j'indique aux chercheurs de bonne volonté.

II

DES MOYENS D'ENRICHIR LES MUSÉES NATIONAUX EN DEHORS DES SUBVENTIONS DE L'ÉTAT

Je n'ai pas donné sans motifs un certain développement à l'entrée de la mosaïque dans les collections du Musée céramique, car cette trouvaille est de celles auxquelles ne nous a pas habitué l'armée de terre.

Si on consulte le tableau des principaux donateurs du Musée de Sèvres, on y trouvera des voyageurs chargés de missions, des naturalistes, des archéologues, des officiers de marine; mais les noms des officiers de l'armée de terre y font défaut; aussi une mention toute spéciale devait-elle être faite du don du capitaine Levet, qui, dans une colonie lointaine, pensait à la mère-patrie et rapportait de l'Afrique d'embarrassants fragments de monuments dont bien d'autres importants spécimens ont dû être négligés depuis la conquête.

Sans doute, on a élevé des musées en Algérie, et des sociétés archéologiques se sont formées sur le sol arabe; mais si un trop-plein s'est produit à la suite des modifications apportées dans certaines villes d'Afrique, les débris peu importants d'ornementation arabe ne sont arrivés en France que morcelés et vendus par les juifs des bazars algériens.

A prendre la chose de plus haut, il serait à souhaiter que dans nos grandes écoles militaires, surtout à l'École polytechnique, des instructions sommaires d'archéologie fussent adjointes à l'enseignement de l'histoire ancienne dans le programme des cours; des visites dans les musées permettraient en outre aux élèves d'avoir une idée des monuments qui intéressent spécialement les grandes collections de l'État.

Cette méthode d'enseignement est déjà facilitée jusqu'à un certain point pour les élèves de l'École polytechnique, qui, deux fois par an, visitent la manufacture de Sèvres, mais au point de vue plus technique qu'esthétique.

Et cependant le fait actuel que je signale du don du capitaine Levet, la mission de

M. Dieulafoy en Perse, leurs heureuses trouvailles, ne sont-elles pas dues à des ingénieurs sortis tous deux de l'École polytechnique?

Qui sait si, dans sa jeunesse, M. Levet, parcourant rapidement les galeries du Musée céramique, n'a pas été frappé par l'absence de grands revêtements céramiques qui faisaient défaut il y a une quinzaine d'années, et dont nous nous efforçons actuellement de recueillir des types!

Un ministre de la guerre pourrait introduire, à l'état de jalons, dans les statuts des écoles militaires, cet enseignement archéologique sans nuire aux autres branches d'enseignement de ces grandes formations d'officiers.

De semblables graines ne germeraient pas sans doute dans tous les cerveaux; elles détermineraient peut-être une éclosion chez quelques esprits ayant renforcé leurs connaissances historiques par des éléments archéologiques.

On sauverait ainsi à peu de frais des monuments condamnés à la ruine, et l'armée contribuerait à augmenter les richesses des musées nationaux.

Un pareil plan ne serait-il pas d'une application plus directe encore si on pouvait l'exposer aux agents consulaires français répandus sur toute la surface du globe?

Ce n'est pas qu'ils aient manqué à leur mission [1]; le tableau des donateurs du Musée de Sèvres en fait foi.

Il en est du ministère des affaires étrangères comme du ministère de la guerre. Au nombre des connaissances multiples exigées lors des examens aux postes consulaires, pourquoi certaines connaissances archéologiques ne seraient-elles pas demandées aux candidats?

Ici le champ, beaucoup plus vaste, embrasse le monde entier : de tous les points du globe seraient expédiés par nos agents diplomatiques des fragments d'importants monuments qui feraient la gloire et le renom des musées nationaux [2].

La presse enregistre souvent les plaintes de la critique qui, comparant les efforts des gouvernements étrangers pour l'enrichissement de leurs propres musées, fait paraître minimes les allocations accordées par le ministère de l'Instruction publique aux grands dépôts d'objets d'art de la nation. Ces plaintes ont leur raison; il faut tenir compte cependant des immenses richesses accumulées depuis la révolution dans les musées de l'État. Toutefois peut-être accordera-t-on que les vœux formulés ci-dessus produiraient dans l'avenir d'importants résultats, dus à la généralisation de l'enseignement archéologique.

Et c'est sur ce point que la presse, si elle approuve ces vœux, pourrait, en les développant, appeler l'attention du Ministre de la guerre et du Ministre des affaires étrangères.

CHAMPFLEURY,
Conservateur du Musée de Sèvres.

1. Depuis une quinzaine d'années, M. Bernay, chargé d'affaires de France en Perse, m'a habitué à des générosités et à un zèle tout particulier, quoique sa situation de consul à Tauris ne lui permît pas de tenter des fouilles sur d'autres points plus ignorés de la Perse.

2. Il serait injuste d'oublier cependant les découvertes de premier ordre, dues à des agents consulaires els que Botta, M. Clermont-Ganneau, etc.

Panneau en papier peint imprimé en 1804 chez Joseph Dufour, composition attribuée à Lafitte.

CAUSERIE SUR LE PAPIER PEINT

CONFÉRENCE FAITE A LA BIBLIOTHÈQUE FORNEY, PAR M. FOLLOT.

(Suite[1]*).*

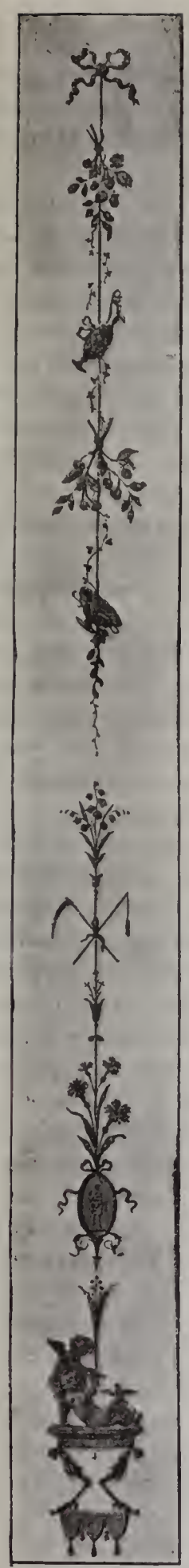
II

Origine du Papier peint

L'origine du papier peint est connue de tout le monde. On sait qu'en Chine et au Japon, depuis les temps les plus reculés, ces peuples enluminaient au pinceau des papiers fins faits de moelle ou de pelure de bambou, et autres. On sait également que, vers 1550, des missionnaires hollandais et espagnols rapportèrent de ces pays des panneaux de ces papiers décorés, destinés à remplacer par exception les tapisseries de haute lisse. Ces tentures eurent un certain succès en Hollande; d'abord parce que la difficulté de se les procurer les rendait rares et d'un prix élevé, puis parce que c'était d'un aspect nouveau et que cela reposait des tapisseries et des cuirs qui les remplaçaient l'été dans les demeures princières.

1. Voir la *Revue des Arts décoratifs*, 7e année, p. 241.

Le goût pénétrant peu à peu dans les classes moyennes, on sentit le besoin de remplacer les couches de badigeon dont les murs étaient revêtus par un décor d'un aspect moins primitif; l'industrie du papier peint devenait donc indispensable. Les premiers essais en furent faits entre 1550 et 1600, au moment où le Primatice décorait de ses pinceaux les murs du palais de Fontainebleau. Cette grande époque de la Renaissance a donc encouragé le modeste concours du papier peint, dont les imagiers graveurs et les miroitiers enlumineurs cherchèrent pendant si longtemps les procédés et l'application. Il est certain, et plusieurs documents l'affirment, que des essais furent tentés conjointement par un Anglais et un Français en Angleterre; mais ces essais étaient relatifs exclusivement au papier poudré, papier soufflé. Enfin, en 1610, l'industrie du papier peint est définitivement fondée en France par Le François, de Rouen, tandis qu'en 1634 seulement Jérémie Lanyer demande et obtient du roi Charles Ier une patente pour exercer cette industrie. Donc, le papier peint existait en France depuis vingt-quatre ans quand on commença à le fabriquer en Angleterre. Aussi ne sommes-nous pas d'accord avec les auteurs qui ont traité ce sujet, quand ils disent que Le François, de Rouen, importa d'Angleterre en France vers 1610 cette industrie. Ces auteurs nous semblent confondre la découverte du papier peint au pochoir, que fabriquait Le François d'après les panneaux rapportés du Japon, avec l'application de la laine en poudre sur le papier, invention qui fut tentée, avons-nous vu, en Angleterre, par un Français et un Anglais. Au reste, les papiers fabriqués par Le François, de Rouen, jouissaient déjà, vers 1620, d'une certaine renommée, et je ne sache pas que l'Angleterre ait conservé le nom d'un fabricant tant soit peu connu à cette époque. Nous ne sommes même pas certains que le papier feutré nous vienne d'Angleterre, car avant 1500 on feutrait déjà des cuirs pour tentures à Venise, et Le François a pu avoir entre les mains quelques-uns de ces échantillons, ainsi qu'il avait eu des papiers japonais. Quant à la dénomination de papier anglais donnée au papier poudré qui vient après, on a pu, pour appeler l'attention du public sur ce nouveau genre, lui donner un nom étranger, de même qu'on a appelé blanc d'Espagne cette craie qu'on ne trouve qu'à Meudon. Ne connaît-on pas sous le nom de velours d'Utrecht une sorte de velours dont la fabrication a été importée en Hollande par un Français du nom de Daniel Havard, à la suite des persécutions religieuses? Enfin, quand on se rappelle l'accueil glacial fait en 1589 par la reine Elisabeth au révérend William Lee, qui lui apportait son invention du métier à tisser, la fortune de l'Angleterre, quand on se souvient que c'est à l'hospitalité de la France et aux marques d'encouragement de Sully qu'il dut de pouvoir mettre à profit sa découverte, on peut supposer également que la même réception était réservée par cette reine à celui qui aurait sollicité sa royale protection pour essayer de transformer en industrie l'art de l'enlumineur ou de l'imagier. Au contraire, en France, jusqu'en 1610, Sully protégea les industries de luxe, telles que celles des armuriers, des carrossiers, de la soierie, du cuir estampé et de beaucoup d'autres encore. La France était alors une puissance productrice, quand l'Angleterre n'était encore qu'une puissance de transaction. Ce n'est qu'en 1685 que, grâce à l'arrivée des réfugiés français à Londres, l'industrie du papier peint prit de l'autre côté de la Manche un essor relatif, essor qui fut encouragé par l'anglomanie qui envahit la France vers 1720. Voici ce qu'en dit *plus tard* Mme de Genlis dans son *Dictionnaire critique et raisonné des étiquettes de la cour :* « Les femmes ne portent plus que des robes à l'*angloise*, elles vendent leurs *diamans* pour acheter des petits grains d'acier et des verreries *angloises*, etc., etc. On relègue même dans les garde-meubles les magnifiques tapisseries des Gobelins pour y substituer du papier bleu *anglois*. » Mais ce n'était là qu'une mode, servie par les timides essais d'une fabrication naissante, contrainte même de demander à la France sa matière première : nous voyons, en effet, d'après les documents de l'époque, que



Montants imprimés chez Réveillon vers 1786, d'après Jean-Baptiste Fay.

la France expédia pendant la seule année 1688, à l'Angleterre et à la Hollande, pour plus de 2 000 000 de livres tournois de papier blanc. Il faut aller jusqu'en 1746, c'est-à-dire plus d'un siècle après l'établissement de Le François, pour trouver de l'autre côté de la Manche des fabriques de papier peint véritablement installées.

Chez nous, au contraire, le progrès se suit. En 1688, Papillon, fils de Jean Papillon, de Rouen, lequel était graveur et chimiste, prépare des couleurs pour le papier peint, et lui donne une impulsion nouvelle qui ne se ralentit plus; avec lui les papiers enluminés au pochoir disparaissent, et Jacques Chauveau, bientôt après, les perfectionne encore en faisant des rentrures à plusieurs planches. Je ferai remarquer que jusqu'à cette époque les desseins étaient produits au moyen de patrons découpés sur lesquels on appliquait la couleur au pinceau : la planche n'existait pas encore. Des tentatives d'impression à la planche furent donc faites par Jean Papillon. A partir de ce moment, notre industrie est désormais connue et suit son cours régulier.

Panneau en papier peint; composition de Mader père; imprimé chez Joseph Dufour en 1810.

Et quand on invoque l'année 1746 pour parler de l'installation des véritables fabriques en Angleterre, je rappelle encore que, depuis cinquante-huit ans déjà, on imprime *avec des planches* en France. Or, comme les progrès chez nous ont toujours été en croissant, je n'hésite pas à dire que le papier peint est français : car, s'il est né en Chine, il s'est développé dans notre pays et il a fait de la France sa patrie d'adoption.

J'ajouterai que, chez nous, cette industrie a toujours été reconnue pour une industrie d'art, et qu'au temps des maîtrises et jurandes elle était exempte de règle ou contrôle. Les ouvriers qui l'exerçaient étaient rattachés aux artistes graveurs, imagiers, enlumineurs, lesquels jouissaient de ces privilèges. Lorsqu'en 1776, à la chute de Turgot, on réorganisa les communautés, on réunit les fabricants de papier peint aux relieurs et papetiers colleurs. On pourrait supposer que Réveillon avait installé sa fabrique dans le faubourg Saint-Antoine à cause des privilèges dont jouissaient les ouvriers ou artisans installés dans ce faubourg, lesquels étaient exempts de maîtrise, parce que ce quartier relevait de l'abbaye royale de Saint-Antoine. Mais, indépendamment du quartier où on l'exerçait, nous savons que cette corporation était privilégiée, puisque, dès 1756, des fabriques existaient dans la rue Saint-Jacques, près la fontaine Saint-Séverin, chez Aubert, qui annonce qu'il a trouvé la vraie manière de faire des façons de damas ou de velours d'Utrecht, ou chez le sieur Lanake, lequel a obtenu du roi la permission d'établir à Carrière, près Paris, une manufacture de papier peint, pour meubles. Plus tard, vers 1780, Réveillon eut bien, il est vrai, quelques difficultés avec les imprimeurs en taille-douce et les peintres sculpteurs, mais il parvint à faire recevoir l'industrie du papier dans cette communauté. En 1785, il y a déjà à Paris près de trente fabriques de papier peint, pour lesquelles des artistes tels que Prieur, Baptiste Fay, Huet, Fragonard fils, préparent des originaux. En province, Rouen, Orléans ont leurs fabriques; à Mulhouse, en 1790, Jean Zuber fonda un établissement qui devait acquérir bientôt une réelle importance par ses progrès et sa

fabrication. En 1793, il donna l'hospitalité au peintre de fleurs Maleine, de la manufacture royale des Gobelins : cet artiste avait dû prendre la fuite devant les arrestations successives que faisaient dans la manufacture les Sans-Culottes, « surveillants intrépides et infatigables des ennemis de la République ». Notre industrie profita donc du talent de Maleine. A Mâcon, vers 1790, Joseph Dufour se préparait à venir à Paris et à fonder, rue Beauveau, dans les dépendances de l'abbaye Saint-Antoine, l'importante manufacture où devaient se trouver réunis une pléiade d'artistes tels que : Laffitte, dessinateur du roi, Mader père, Lapeyre, Poterlet, Wagner, qui comptaient, pour interpréter leurs œuvres artistiques, des graveurs comme Léger, Dumont, Lemaire et Laffineur, et des contremaîtres comme Bouton père, Hans, Rubié. En 1790 également, une autre fabrique de papier peint était fondée à Saint-Genis-Laval, près Lyon, par Pignet père.

Le mois de mai ; composition de Fragonard fils, papier peint imprimé chez Dufour en 1808.

Maintenant que nous connaissons l'origine artistique du papier peint, les noms de ceux qui ont concouru à son développement, nous allons voir dans quelle aristocratique demeure cette industrie démocratique continua sa progression. Vers 1770, Réveillon acheta, pour fabriquer du papier peint, la Folie-Titon ; il possédait pourtant à Courtalin-en-Brie une fabrique de papier blanc, mais il savait que les arts industriels ne fleurissent réellement que dans les centres, où le goût se renouvelle sans cesse, et où les artistes doivent vivre sous peine de voir leur imagination s'étioler. Ainsi, ce fut dans la Folie-Titon que Réveillon vint installer sa fabrique ; cette somptueuse demeure, construite vers 1705, appartenait à Titon Du Tillet, écrivain français qui fut également commissaire provincial des guerres, ce qui lui permit de refaire une grosse fortune et de se construire un hôtel comme tous les financiers de cette époque. Il mourut vers 1762, et ce n'est qu'en 1775 que Réveillon en prit possession. On lit dans l'édition des *Curiosités de Paris*, par Saugrin, en 1716 : « Tout ce qui peut rendre une maison magnifique et commode y a été employé ; aussi sa grandeur et sa beauté l'ont fait appeler Titon-Ville. » Les ateliers construits dans le parc renfermaient à peu près 300 ouvriers et les produits manufacturés dans cette maison firent disparaître totalement les quelques papiers anglais qui se vendaient encore en France. Je suis naturellement amené à vous rappeler qu'ici, où nous sommes, il y a juste quatre-vingt-dix-sept ans, à la suite d'un hiver rigoureux, la Révolution française éclata : voici ce que dit Thiers dans son *Histoire de la Révolution française :* « Une scène déplorable eut lieu au faubourg Saint-Antoine. Un fabricant de papier peint, Réveillon, qui par son habileté entretenait de vastes ateliers, perfectionnait notre industrie et fournissait la subsistance à 300 ouvriers, fut accusé d'avoir voulu réduire les salaires à moitié prix. La populace menaça de brûler sa maison. On parvint à la disperser, mais elle y retourna le lendemain ; la maison fut envahie, incendiée, détruite. » Ici j'ai encore le regret de n'être pas tout à fait d'accord

avec la tradition, car la maison de Réveillon ne fut pas détruite à cette époque. On la saccagea probablement. Les meubles furent brûlés, mais non l'immeuble, car nous avons pu le voir il y a une vingtaine d'années à peine. Je dois même dire que je me rappellerai toujours, moi qui l'ai visité, les merveilleuses boiseries sculptées et dorées, ainsi que les peintures de Lebrun et de Baptiste qui ornaient la grande chambre à coucher; je me souviens également de l'effet grandiose que me produisit la grande galerie en voussure du premier étage. Ces détails sont en dehors du sujet qui nous occupe, mais ces lieux historiques ou nous sommes réunis [1] sont trop pleins de ces souvenirs pour que je ne les rappelle pas à votre mémoire.

Je crois avoir assez établi l'origine et l'histoire du papier peint pour passer maintenant à ses transformations.

FOLLOT.

(*A suivre.*)

1. La conférence de M. F. Follot était faite sur l'emplacement de l'ancienne Folie-Titon, où est située actuellement la bibliothèque Forney.

La maison de Réveillon, fabricant de papier peint, 6, rue de l'Entrée de la Folie-Titon, d'après une gravure du temps.

LE MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS DE BERLIN

(*Suite et fin*[1].)

L'ENSEIGNEMENT

Nous avons décrit les collections du musée des Arts décoratifs de Berlin, après avoir retracé l'histoire de cette institution devenue aujourd'hui un établissement de l'État. Il nous reste à exposer l'organisation de l'enseignement donné dans l'école annexée au musée.

Nous lecteurs savent que, lors de la fondation du musée berlinois (*Deutsches Gewerbe-Museum zu Berlin*) en 1867, l'école fut la première des parties intégrantes qui entra en activité et cela dès le 12 janvier 1868. Le développement de l'école se divise en trois périodes principales, qui se rattachent aux locaux occupés par les maîtres et les élèves.

La première période va de janvier 1868 à mars 1873; pendant ce temps, on occupe une maison louée au centre de la ville, le Diorama de Gropius. C'est une période de préparation, d'expérience. En dehors des difficultés inhérentes à tout début et qui étaient extérieures en quelque sorte, il y avait des difficultés intérieures, provenant de l'étendue donnée à l'institution entière, qui devait servir à la fois à l'industrie proprement dite et aux arts décoratifs. Il s'agissait de venir en aide à la production indigène, non pas seulement sur le terrain de l'ornementation, de la décoration, de l'art, mais encore sur celui de la science appliquée à l'industrie. La physique, la chimie, la technologie, la construction des machines devaient former la matière de l'enseignement aussi bien que le dessin et le modelage. On ambitionnait des leçons, dans le genre de celles qui se faisaient à l'Université. Les ressources étaient des plus modestes; il fallait se concentrer, se borner au strict nécessaire, et l'on risquait de tout compromettre en voulant mener de front deux grandes entreprises, comme l'enseignement purement industriel et l'enseignement des arts décoratifs. Pour ce dernier on manquait de modèles, de moyens d'enseignement et de personnel enseignant expérimenté; les classes de la population. fabricants et maîtres artisans, ne montraient pas d'enthousiasme pour une œuvre aussi utile. Les complications politiques (la guerre de 1870) détournèrent encore l'attention davantage, et ce ne fut pas sans peine que l'école traversa les années de son enfance.

A son ouverture, elle comprenait, en dehors de conférences, les classes suivantes : dessin

1. Voir la *Revue des Arts décoratifs*, tome VII, page 148.

élémentaire (3 classes parallèles); dessin d'ornement en deux divisions; projections, figures; peinture décorative; composition et exécution de modèles et de dessins de toute nature. Depuis lors les changements ont été nombreux; faute d'élèves, la peinture décorative disparut, tandis que le dessin d'ornement fut enseigné dans une classe supplémentaire ouverte aux femmes.

On avait voulu faire de l'école un établissement d'instruction complémentaire. Elle devait offrir l'occasion aux artisans et aux patrons de se perfectionner dans une voie artistique ou technique, sans qu'ils eussent besoin d'interrompre leurs occupations régulières. On exclut au début l'éventualité que quelqu'un pût consacrer toute son activité et tout son temps à l'école. Par suite de cela, l'enseignement se donnait principalement le soir dans la semaine ou le dimanche. Tout cet arrangement rendait malaisée une organisation méthodique et systématique; chacun suivait les cours qu'il croyait les plus appropriés à ses besoins.

Le nombre des élèves, qui avait été de 230 à l'ouverture de l'école, subit des fluctuations assez considérables. En 1872-1873, il monte à 522, mais fort peu d'élèves pouvaient suivre plusieurs cours. En été, la fréquentation de l'école diminuait de moitié environ, si bien qu'on supprima les cours du 3e trimestre et que l'institution ne fonctionna que d'octobre à juin. La proportion des élèves du sexe féminin allait en augmentant; en 1872, 17 p. 100 des cartes prises l'étaient par des femmes. Il eût été trop coûteux de maintenir une organisation séparée pour l'enseignement, et en 1873 on se décida à admettre les femmes sans distinction.

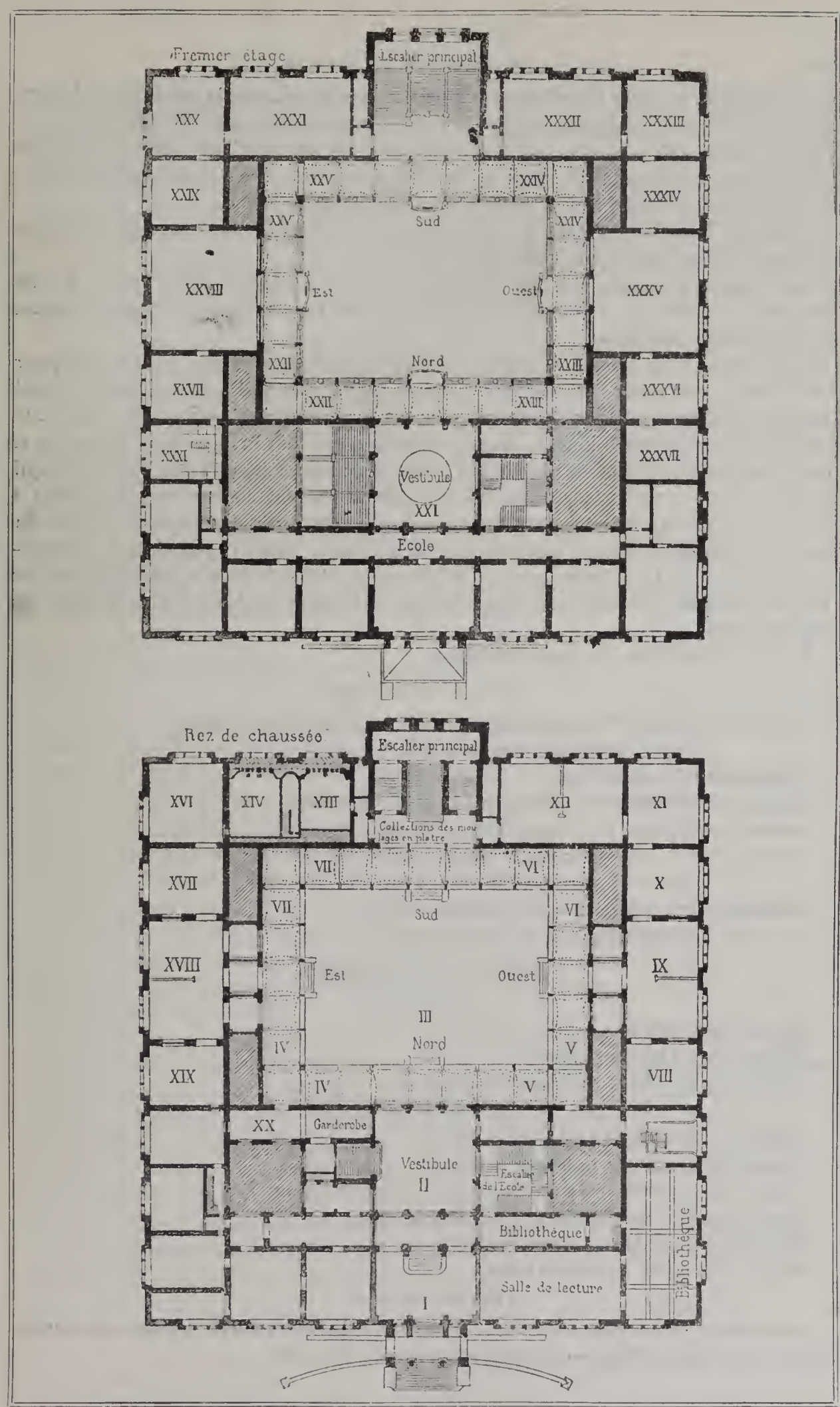
A dater de 1871, on fit chaque année une exposition des travaux d'élèves et une distribution de prix.

Pendant cette période, la situation financière de l'école eut des heures de prospérité et de pauvreté. La moyenne partie des recettes provenait des rétributions scolaires, qui atteignirent 3 200 m. en 1868. Elles se maintinrent à ce niveau, excepté en 1871 et 1873. Les dépenses pour le personnel enseignant, le matériel, les expositions s'élevèrent de 10 800 m. en 1868 à 15 000 m. en 1873.

Au mois de mai 1873, le musée et l'école sont transférés dans les bâtiments de l'ancienne manufacture de porcelaine. Disposant de trois fois plus de place, on put accroître le nombre des classes et celui des professeurs, en même temps que l'école atteignait une plus grande indépendance. En 1874, le peintre d'histoire Ewald fut mis à la tête de l'école comme directeur; il en faisait partie comme professeur. On procéda à une réorganisation; on se débarrassa des matières purement industrielles, telles que le dessin des machines, et l'on plaça le côté de l'art au premier plan. Mais, ce qui était bien plus important, on partagea l'enseignement en deux grandes divisions : un groupe de classes préparatoires, où les études eurent un caractère général, et un groupe de classes spéciales, ou l'on appliquait à des branches déterminées, à des métiers particuliers, l'habileté acquise dans les classes préparatoires.

Les classes spéciales purent être ouvertes aux élèves du matin au soir et prendre une forme d'ateliers, tandis que les maîtres recevaient chacun une salle de travail particulière, à côté de l'atelier. Les classes préparatoires se bornèrent au soir et au dimanche. C'était le résultat d'une insuffisance de locaux et du manque d'argent.

La seconde période se distingue par la tendance de l'enseignement à gagner d'intensité, au lieu de s'étendre. Chaque élève suit à peu près deux cours, non plus un seul. Le nombre des femmes et des jeunes filles représente le cinquième de la totalité. En 1873-1874, les deux fils du prince impérial et de temps à autre la princesse elle-même prirent part aux leçons de dessin d'ornement de M. Kachel.



Plan du Musée des arts décoratifs de Berlin.

On a introduit partout l'enseignement d'atelier, dans lequel, sous la surveillance du professeur et en dehors des leçons de celui-ci, l'élève est abandonné en partie à lui-même.

C'est vers la même époque que l'école fut dotée de ses premières bourses. En 1880, celles-ci étaient au nombre de 19. A deux reprises, des élèves furent envoyés en Italie faire des études et des copies à Milan, Padoue, Mantoue, Ferrare, Rome.

Au mois d'avril 1879, l'école passa du ressort du ministre du commerce dans celui du ministre de l'instruction publique.

Le budget avait grossi. En 1880-1881, le personnel enseignant coûte 41 000 m.; les dépenses de matériel, etc., s'élèvent à environ 10 000 m. Les rétributions scolaires couvrent environ les trois dixièmes.

En automne 1880, le bâtiment construit par l'État pour le musée était assez avancé pour qu'on pût y transporter l'école. Alors commence la troisième période. On avait un local aménagé spécialement pour l'école et répondant à toutes les exigences. On forma deux divisions indépendantes : l'une à l'usage des artisans qui sont occupés dans la journée et qui veulent néanmoins perfectionner leur instruction; l'autre destinée aux jeunes gens qui poursuivent uniquement leur éducation artistique et peuvent donner tout leur temps à l'école. La première division, comprenant la plus grande partie des anciennes classes du soir et du dimanche, reçut le nom d'école préparatoire et demeura restreinte à un enseignement général. La seconde conserva les classes spéciales de jour et fut complétée par l'adjonction d'une série de classes préparatoires; elle devint ainsi une véritable école des arts décoratifs.

Voici le plan d'études (heures par semaine).

ÉCOLE PRÉPARATOIRE.

Dessin d'ornement : 1er cours, 6 heures le soir ou 4 heures le dimanche.
2e cours, 6 heures le soir.
Projections : 6 heures le soir.
Dessin d'architecture : 8 heures (4 le soir et 4 le dimanche).
Dessin d'après plâtre : 1er cours, 6 heures le soir.
2e cours, 6 heures le soir.
3e cours, 6 heures le soir.
Modelage : 1er cours (ornement), 6 heures le soir.
2e cours (figures), 6 heures le soir.

ECOLE DES ARTS DÉCORATIFS.

Première année.

Dessin d'ornement : 21 heures (3 jours).
Projections : 7 heures (1 jour).
Dessin d'après plâtre : 14 heures (2 jours).

Deuxième année.

Dessin d'architecture : 14 heures (2 jours).
Dessin d'après plâtre : 14 heures (2 jours).
Étude d'après nature (peinture de fleurs) : 14 heures (2 jours).
Dessin d'après le modèle vivant : 8 heures le soir.
Anatomie (proportions) : 4 heures le soir.
Histoire des styles : 4 heures le soir.

CLASSES SPÉCIALES.

Composition de meubles, ustensiles. Composition d'ornements unis, tissage. Décoration (figure). *Modelage. Peinture décorative :* 42 heures (6 jours).

D'après le prospectus de l'école, celle-ci a pour objet de former des décorateurs, des dessinateurs, des modeleurs, des graveurs, des ciseleurs, des brodeuses d'art, etc. L'enseignement se donne dans des classes de jour et de soir. Les classes de jour ont le caractère d'atelier; elles sont ouvertes de 8 heures à midi et de 2 à 4 heures. Les classes du soir servent pour les branches d'enseignement d'un caractère plus général ou plus théorique qui doivent compléter les études plus spéciales par une instruction scolaire. Les classes spéciales se divisent en trois groupes, suivant qu'elles appartiennent davantage au domaine de l'architecture, de la plastique ou de la peinture. Le nombre est déterminé par les besoins pratiques.

L'enseignement du soir comprend principalement le dessin d'ornement et d'architecture, le dessin et la peinture d'après le plâtre et le modèle vivant, la projection, l'anatomie, l'histoire des styles et de l'art, le modelage.

L'école admet des élèves des deux sexes, qui doivent avoir un certain degré préparatoire d'instruction artistique, tel qu'on l'obtient dans les deux années de l'école générale d'art (dessin, peinture, modelage d'ornement, d'architecture, de plantes, élément de la science des projections).

Il y a des élèves ordinaires (*Vollschüler*) qui doivent donner tout leur temps à l'école, et des *hospitanten* (élèves libres) qui suivent l'enseignement à des jours ou à des soirs isolés.

L'année scolaire va d'octobre à juin. Les élèves ne sont reçus qu'une fois par an.

La rétribution scolaire est variable suivant les cours.

Des cartes d'entrée, qui doivent être retirées tous les semestres et séparément pour chaque classe, donnent seules le droit de suivre les classes.

Les élèves pauvres mais capables peuvent obtenir des places gratuites, et quand ils ont acquis les connaissances voulues pour les classes spéciales, des subventions. Le directeur de l'enseignement détermine les classes que devront suivre les élèves nouveaux.

Dans l'année scolaire 1885-1886, l'école préparatoire a distribué 605 cartes pour le semestre d'hiver, 503 pour celui d'été. L'école des arts décoratifs a distribué 676 cartes pour le premier semestre, 555 pour le second.

Les classes spéciales ont eu : celle du mobilier, 17 et 13 élèves; celle du dessin plan (tissage), 18 et 7; celle du dessin de la figure et peinture, 3 et 5; le modelage, 18 et 20; la peinture décorative, 29 et 15; le ciselage, 10; la broderie d'art, 6 et 7; la gravure, 7 et 6. — Les cours préparatoires généraux ont compté entre 21 et 65 élèves pour la première année, entre 9 et 88 pour la seconde, suivant les matières enseignées. Les cours les plus suivis sont le dessin d'après le modèle vivant. L'histoire des styles et la seconde année de projections ont moins d'amateurs.

Les professions représentées ont été 30 architectes et techniciens du bâtiment, 3 maçons, 1 charpentier, 45 ébénistes, 6 sculpteurs sur bois, 96 modeleurs, 18 ciseleurs, 16 graveurs, 9 orfèvres et argentiers, 17 serruriers, 154 peintres, 19 peintres sur porcelaine, 11 peintres sur verre, 25 xylographes, 78 lithographes, 8 dessinateurs sur étoffes, 15 dilettanti, etc.

Deux élèves ont été envoyés en Italie avec une bourse du ministère du commerce. — 23 bourses ont été accordées dans l'année. 80 élèves ont reçu l'enseignement gratuit ou à prix réduit.

Les rétributions scolaires se sont élevées à 27 800 m. — Les dépenses ont été de 92 300 m. pour le personnel enseignant; 6 100 pour le matériel; 6 600 pour des acquisitions extraordinaires; 600 pour des prix : en tout 105 600 marks.

ARTHUR RAFFALOVICH.

LA SCULPTURE AU MOYEN AGE

ET A L'ÉPOQUE DE LA RENAISSANCE

Conférence faite à l'École du Louvre par M. Louis Courajod [1].

(Suite).

II

ANDIS que, par delà les Alpes, s'élaboraient les éléments d'art qui devaient former le troisième acte du drame de la Renaissance, il y eut chez nous, dans les provinces du domaine royal un grand interrègne, à partir de 1407 environ. Mais, pour avoir été mis en danger, l'art tel qu'il était pratiqué en France, l'art flamand naturalisé français ne disparut pas plus que la nationalité française. Une de nos plus belles provinces du centre et de l'est, la Bourgogne, avait échappé aux horreurs de la guerre. Continuant de vivre dans la plus florissante prospérité, elle devint un foyer d'art très actif; elle conserva à la France et lui façonna une école spéciale qui devait, pendant plus d'un siècle, illustrer notre pays. L'histoire de l'art bourguignon est la seconde phase du développement suivi par l'art français pour passer du style du XIIIe siècle à celui du XVIe, c'est-à-dire à la période définitive de la Renaissance.

La possession des Pays-Bas n'avait pas été la cause des rapports des ducs de Bourgogne avec les artistes flamands, puisque nous voyons ceux-ci attirés et employés par d'autres princes de la maison de Valois qui n'avaient rien de commun ni avec la Bourgogne, ni avec la Flandre. Cependant, cette union des deux provinces sous un même sceptre n'était pas faite pour écarter les influences flamandes d'un milieu qui en était déjà si profondément pénétré. De tous les côtés, on le voit, la France était donc fatalement conduite à subir l'influence de l'école flamande aussi bien par les raisons économiques que j'ai développées que par des raisons d'ordre purement politique.

A la cour de Bourgogne, l'art eut un développement extraordinaire. Cet art particulier mérite de tous points les recherches d'archives qu'il a suscitées. Il est bien regrettable que le marquis de Laborde, après lui avoir consacré sa clairvoyante attention, n'ait pas été son historien définitif. L'art de la Bourgogne, c'est tout l'art du XVe siècle en France jusqu'au moment où cet art, s'épuisant à son tour, est battu en brèche par la supériorité et par les influences de l'art italien, révélé petit à petit à la France par de lentes infiltrations et surtout par le prodigieux effet que les merveilles de la Renaissance italienne produisirent sur les yeux des compagnons de Charles VIII et de Louis XII; l'art bourguignon est resté chez nous

1. Voir la *Revue des arts décoratifs*, 7e année, page 265.

notre art national jusqu'au moment où Michel Colombe, sorti, lui aussi, de l'école de la Bourgogne, emprunta au style italien son élégance et sa noblesse et fonda dans la vallée de la Loire, tout imprégnée déjà d'éléments italiens, le style définitif de la Renaissance française. Le marquis de Laborde avait donc bien raison d'affirmer que « notre statuaire moderne a son berceau à Dijon, que les monuments élevés par les ducs de Bourgogne sont des productions de l'art flamand modifié et ennobli par le goût français et qu'ils ouvrent, avec une ampleur et une indépendance surprenantes, l'ère de la Renaissance ».

J'irai plus loin que le marquis de Laborde. L'art de la Bourgogne ne fut pas sans influence, au début du xve siècle, sur le glorieux rival qui finit par l'éclipser en partie. Je m'appliquerai à une tâche délicate qui consistera à vous faire apprécier l'incontestable action exercée par l'art bourguignon ou flamand sur les plus grands artistes de la première Renaissance italienne. Au creuset de l'analyse, nous verrons ce que Pisanello, Stefano da Zevio, Gentile da Fabriano, quelques maîtres de l'école vénitienne primitive, Jacopo della Quercia lui-même, et plusieurs autres ont pu devoir aux artistes des écoles du Nord ou ce qu'ils ont eu de commun avec eux.

S'il existe en France des monuments qui doivent être chers à notre pays, ce sont les statues du portail de la Chartreuse de Dijon, les tombeaux des ducs de Bourgogne et les figures du Puits de Moïse. Une patrie moins insouciante de ses gloires leur aurait déjà voué un culte public. Voilà les modèles qui ont inspiré pendant près de cent ans toutes les manifestations de l'art français. Cependant, je regrette d'avoir à le dire, mais j'ai le devoir de le constater, les vénérables monuments de cette école sont ordinairement peu compris par la critique de notre temps. En dehors des sculptures de Dijon, l'art bourguignon est absolument méconnu dans cette France qu'il a couverte de ses œuvres et qu'il a initiée aux premières leçons de la seconde période de la Renaissance. Le style de l'école bourguignonne est d'un caractère à la fois simple, original et imposant, sans prétention théâtrale et sans convention académique. Très naïf, très vigoureux et très coloré, il se complaît dans une étude passionnée de la nature qui lui tient lieu d'idéal. On peut, sans doute, lui reprocher son absence complète de spiritualisme, sa poursuite de l'expression au détriment de la recherche de la beauté, la lourdeur de ses draperies, un système de plis trop dépourvus de manière. Mais ce style plein de verve et de jeunesse est bien loin de représenter une des expressions de la décadence du gothique. Il est, au contraire, comme toutes les manifestations de l'art flamand, le champion des idées de réaction contre les écoles épuisées du vieil idéalisme, du vrai style du moyen âge. Le marquis de Laborde l'a appelé avec raison une Renaissance, et il a déclaré que cette Renaissance commença par être supérieure à celle de l'Italie. « M'opposera-t-on, dit-il, un mouvement italien de la fin du xive siècle qu'on puisse mettre pour l'originalité et le sentiment en regard de ces grands tombeaux sculptés à Dijon par les maîtres de Michel Colombe?... Cette Renaissance toute nationale était préparée de longue main. La Renaissance française était donc en bonne voie lorsque Charles VIII, entraînant en Italie l'élite de la nation, lui montra les restes de l'antiquité éclairés par le soleil de Rome et de Naples. »

Proscrit en général des collections d'amateurs, si ce n'est sous la forme de certains petits pleureurs de marbre, l'art bourguignon a été écarté presque systématiquement des collections publiques autres que les musées départementaux. Le musée de Versailles ne l'a accepté, la plupart du temps, que sous le voile de l'anonyme et grâce au passeport historique et iconographique que plusieurs de ses œuvres pouvaient présenter. Le Louvre, même après l'acquisition de la collection Timbal, ne lui a pas encore fait une part d'honneur assez large. Le musée de sculpture comparée du Trocadéro non plus ne paraît pas encore lui être assez sympathique. Cet art devrait occuper dans nos musées une place proportionnelle à celle

qu'il tient dans l'histoire de notre sculpture. Puissé-je vous convaincre par ma démonstration et contribuer à faire réparer une criante injustice historique et un acte d'ingratitude nationale!

J'entreprendrai donc de vous faire l'histoire de l'art bourguignon depuis le moment où il se localise dans les provinces de l'Est, jusqu'au moment où il rayonne presque sur toute la France. Son succès fut inouï; sa vogue universelle. Nous admirerons ce qu'il produisit d'abord à Dijon et en Bourgogne, où il débute de 1390 à 1410 par plusieurs coups de maître qu'il ne put guère dépasser, mais qu'il répéta sans s'épuiser pendant longtemps. Non seulement les ducs de Bourgogne, jusqu'à la chute de leur maison, ne connurent pas d'autre art, mais tous leurs voisins l'imitèrent. Le Bourbonnais, le Lyonnais, le Berry, le Poitou, la Provence, le Languedoc, la Guyenne, l'Anjou et la Bretagne elle-même le pratiquèrent. Je vous démontrerai tout cela par des monuments et par des textes. Nous verrons successivement à l'œuvre Jean de Marville, Claux Sluter, Claux de Vouzonnes, Antoine Le Moiturier, Jean d'Aroca, Jean de Cambray, Jacques Morel, etc., etc.

Croyez-moi aujourd'hui sur parole. Les preuves du développement de l'art bourguignon vous seront ultérieurement fournies. J'ai ouvert une vaste enquête d'un bout de la France à l'autre et il n'est pas de province où je n'aie constaté, au xve siècle, l'existence de sculptures bourguignonnes ou de sculptures dues à l'influence de l'art bourguignon.

Paris, au moment où il passa des mains de Charles VI à celles du roi d'Angleterre, était, nous nous en souvenons, en possession d'un art dont les origines flamandes ont été précédemment indiquées. Les luttes politiques, dans lesquelles les ducs de Bourgogne eurent une large part, l'invasion anglaise ensuite, si elles desséchèrent ou anéantirent les germes d'une première Renaissance inaugurée par les Valois, n'étaient pas destinées à engendrer une nouvelle forme d'art. Paris et le nord de la France reconquis sur l'Anglais n'avaient pas de raisons pour être hostiles à un style qu'ils avaient connu dans sa forme antérieure et qu'ils n'avaient vraisemblablement pas désappris.

Charles VII, rentré en possession de son royaume, ne songea pas à confier à une autre école l'exécution du tombeau qu'il élevait à Bourges au duc Jean de Berry. Jean de Roupy, dit Jean de Cambrai, le sculpta, aidé d'Étienne Bobillet et de Paul Mosselmann.

Le roi René d'Anjou, au moment où il revenait d'Italie ébloui par les chefs-d'œuvre de la Renaissance ultramontaine, suivi lui-même d'un cortège d'artistes italiens, ne dédaigna pas de faire exécuter son tombeau dans la cathédrale d'Angers par des mains bourguignonnes, car nous savons à quelle école appartenait l'auteur du tombeau de René, Jacques Morel, de Montpellier. Nous savons également à quelles sources avait puisé cet artiste pour sculpter antérieurement les tombeaux encore existants de l'abbaye de Souvigny, imitation voulue et commandée de ceux de Dijon. René d'Anjou et son entourage donnent bien d'autres témoignages d'estime à l'école dont nous essayons de reconstituer les annales. La Provence, constamment habitée par René à la fin de sa vie, est pleine d'œuvres bourguignonnes. Nous passerons en revue celles d'Aix, d'Arles, d'Avignon, etc.

Les ducs de Bourbon prodiguèrent aussi les preuves d'une semblable fidélité à la même école. Jacques Morel ne fut pas le seul sculpteur qu'ils employèrent; et leurs anciens domaines possèdent maintes œuvres qui révèlent chez leurs auteurs une éducation évidemment puisée au grand foyer de l'art du moment, c'est-à-dire à Dijon.

Ce long succès ne sembla pas épuiser la veine d'une école toujours féconde. Dans les dernières années du xve siècle, ou même dans les premières du xvie, l'art bourguignon jetait encore un vif éclat. Nous le voyons, dans le chœur de la cathédrale d'Albi, sous des voûtes qui allaient recevoir une décoration tout italienne; nous le voyons briller par une œuvre de longue haleine et lutter, non sans gloire, contre l'adversaire à qui, d'avance, la victoire

BOIS SCULPTÉ (XVIIme SIÈCLE)

CH. DELAGRAVE, ÉDITEUR

PHOTOTYPIE BERTHAUD FRÈRES

CONSOLE D'APPLIQUE EN BOIS SCULPTÉ

(ÉPOQUE LOUIS XIV)

Collection du Musée des Arts Décoratifs

était promise. Cette juxtaposition des deux arts dans un même monument est destinée à produire l'évidence pour les yeux les plus sceptiques et à expliquer le mélange qui allait se produire en France par la rencontre du style bourguignon et du style italien.

J'ai besoin, pour me faire comprendre, d'employer ici une comparaison et d'évoquer un souvenir de voyage. C'est souvent sur les grandes routes que la vérité apparaît aux chercheurs ainsi qu'aux croyants. En franchissant pour la première fois le seuil de cette prodigieuse et troublante cathédrale d'Albi, il m'a semblé que j'entendais une symphonie merveilleuse dans laquelle, comme par exemple dans l'ouverture du *Tannhauser*, luttaient en se confondant peu à peu deux principes harmoniques originairement contraires. Là aussi, quand on les compare, deux écoles, deux essences, deux motifs se saisissent et s'abandonnent, s'enlacent et se repoussent, se traversent et se pénètrent pour aboutir à une entente définitive, pour se résoudre finalement dans un suprême et harmonieux accord. Le résultat de cet accord, Messieurs, c'est, dans la matière qui nous occupe, le style de notre Renaissance française. Michel Colombe l'a créé dans la vallée de la Loire en mêlant aux puissantes doctrines puisées à l'école de la Bourgogne et au goût épuré de l'école italienne venue jusqu'à lui, les qualités d'éclectisme, la simplicité raisonneuse et modérément émue de notre esprit français.

(*A suivre.*) LOUIS COURAJOD.

LA MÉDAILLE DE M. CHEVREUL PAR M. ROTY

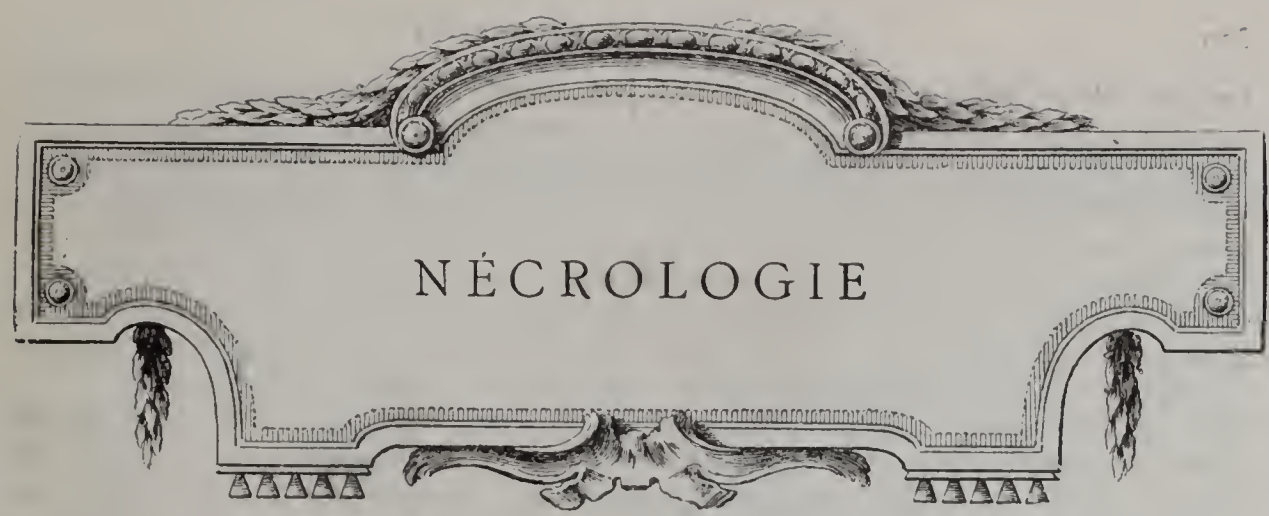
La médaille que M. O. Roty vient de terminer et dont on trouve ici la reproduction fidèle témoigne une fois de plus qu'un artiste de valeur n'a pas besoin de vastes espaces pour faire une œuvre de haut style.

Il est impossible d'exprimer avec plus de talent la jeunesse éternelle venant offrir une couronne au *doyen des étudiants*. Une chaste jeune fille, vêtue à l'antique, s'incline devant le vieillard, jeune d'esprit quoique courbé sous le poids de ses cent années, et lui expose sa

mission. M. Chevreul, assis dans un fauteuil, la plume à la main, interrompt son travail pour recevoir l'envoyée de la jeunesse studieuse.

Le sujet, simple, comme il convient à un art aussi abstrait que la gravure en médailles, est rendu avec tant de clarté qu'il sera aisément compris de tous ceux qui verront l'œuvre de M. Roty. Le portrait de M. Chevreul occupe la face de cette médaille; la physionomie de l'illustre savant est exprimée avec une précision absolue, sans exagération dans les détails comme sans abandon dans l'exécution; le dessin est d'une savante fidélité et le modelé délicat exprime la forme dans ce qu'elle a de plus essentiel. Grâce à une connaissance approfondie des ressources que peut offrir l'art dans lequel il excelle, M. O. Roty a su donner au portrait de l'illustre savant les proportions d'un portrait historique.

G. D.



M. EUGÈNE FONTENAY

Eugène Fontenay est mort le 7 mars dernier.

Il était de nos amis : nous nous croyons en droit de lui consacrer une page de ce recueil, non pas seulement parce qu'il y a écrit d'excellents articles, mais parce qu'il était de cette élite d'artistes qui ont ici leur place marquée parmi les chefs de l'industrie française.

D'autres, le jour des obsèques, ont rendu hommage à l'homme de bien, dit les mérites du commerçant et rappelé les services rendus par le citoyen; nous ne reviendrons pas sur le rôle qu'a joué dans les affaires, non plus qu'à la Chambre de commerce de Paris ou dans des œuvres de bienfaisance, l'homme de travail et de devoir.

Nous ne parlerons que de l'artiste et de l'écrivain. Fontenay était né à Paris en 1824. Son père et son grand-père avaient été bijoutiers comme lui. Il n'est pas rare de voir chez nous se continuer une tradition qui fait la force et l'honneur de la famille et du métier.

Apprenti de Marchand aîné et de Dutresh, deux célébrités dans l'histoire de nos ateliers, Fontenay savait travailler de ses mains; il avait été, comme au vieux temps, compagnon avant de passer maître, et il fut maître de bonne heure, car la Révolution de 1848 le trouva établi déjà, et si la crise pesa sur lui, comme sur tant d'autres, elle eut cet effet, qui profite aux forts, de l'aguerrir et de l'éprouver.

Pendant l'ère de prospérité qui suit, Fontenay monte rapidement à l'un des premiers rangs dans son industrie. Admirablement doué, intelligent, ayant cette facilité d'assimilation qui rend facile toute chose, il compose, dessine et fait exécuter sous ses yeux les types les plus variés de bijoux — il aide à cette évolution de la mode qui a fait de l'antique joaillerie un art souple et coquet. Sa hardiesse dans l'invention, sa fantaisie dans la couleur le désignent aux premiers négociants en pierreries, et c'est à lui qu'ils confient la monture des diamants qui s'en vont en Égypte et en Turquie.

On a peine à croire aujourd'hui à tout ce qu'absorba la capricieuse curiosité des sultans et des vice-rois, et si le goût oriental exigeait souvent des objets peu faits pour nous plaire, l'esprit de l'orfèvre sauvait ce que n'auraient fait pardonner ni l'éclat des pierres ni la richesse des ors.

Cette vaisselle éblouissante, ces meubles couverts de diamants, d'émeraudes et de rubis, nous les avons vus sortir des ateliers de Fontenay, et nous en retrouvions hier le souvenir dans les eaux-fortes qu'il a gravées et qui constituent une partie de l'œuvre du maître à la façon des estampes et des gravures que les petits maîtres français et allemands laissaient après eux aux siècles derniers.

Mais notre ami n'a pas seulement créé ces parures d'Orient, oubliées aujourd'hui au fond de quelque harem, il a pour la femme française créé un bijou très personnel où s'est résumé son esprit; il a été le Castellani parisien, un Castellani plus moderne, aussi précieux en son travail que celui de Rome, mais dédaigneux des imitations archéologiques, racontant avec l'or, dessinant avec les filigranes

les plus délicats, peignant avec l'émail toute la fable antique rajeunie à notre humeur. Cette suite de bijoux, il l'a gravée aussi, et nos bibliothèques en deviendront curieuses comme d'un document de l'art du XIXe siècle.

Fontenay a fait époque : il a créé un genre qui doit garder son nom et que personne après lui n'a su ni copier ni modifier même.

D'ailleurs il dessinait admirablement, il peignait avec goût, il donnait toutes ses heures de liberté à l'étude de la nature; et de ses échappées en forêt, de ses contemplations de la fleur et de la plante naissaient des inventions délicates, plus amusantes que les appropriations banales des styles tout faits aux bijoux prétentieux.

C'est une doctrine que nous avons professée ensemble, et bien souvent nous nous sommes oubliés tous deux à causer de tout ce qu'on trouve d'incessamment nouveau à regarder dans l'herbe, dans les buissons et au bord de l'eau.

Il était plein d'esprit, notre ami Fontenay, et sa causerie familière et bon enfant l'emportait et vous emportait avec lui bien loin des lieux communs. Fantaisiste, indépendant, il avait cet humour parisien qui tend à disparaître, et ses intimes sentiront le vide qu'il laisse parmi eux. Prompt à comprendre et à s'assimiler toutes choses, il n'était pas seulement le conseil éclairé dans une commission industrielle, le juré indépendant, l'administrateur prudent d'une société, il était le charmeur, l'amuseur, l'élément indispensable de toute réunion, gardant jusqu'au dernier jour cette jeunesse d'esprit et cette bonté du cœur qui le rendaient cher à tous.

Très indépendant, franc jusqu'à déplaire à quelques-uns, il avait une netteté de jugement, une précision de langage qui ont fait impression sur tous ceux qui ont eu des rapports avec lui.

Il a prêté assez souvent son concours aux travaux de l'Union centrale des arts décoratifs pour que ces traits de son caractère soient présents à la mémoire d'un grand nombre des membres de cette société et des lecteurs de cette Revue.

Ces qualités rares, qui l'avaient désigné au choix de ses confrères toutes les fois depuis quinze ou vingt ans qu'il s'était agi des intérêts de leur industrie, expositions, concours ou entreprises syndicales, ces qualités devaient le conduire à quelque travail plus particulier de critique et de recherche.

C'est ainsi qu'après qu'il eut quitté les affaires et vendu sa fabrique, il entreprit un livre sur l'histoire des bijoux, et c'est à ce sujet que nous nous sommes vus davantage, c'est cette étude qui, depuis quelques années, avait resserré notre intimité. Nous suivions les mêmes chemins, nous fouillions les mêmes documents, nous visitions les mêmes musées, nous dessinions les mêmes objets, mais avec un caractère différent, en éprouvant des impressions diverses, comprenant d'autre façon les conséquences à tirer de nos découvertes et discutant de ces choses de façon à nous instruire, à nous aider.

Mais je n'ai pas à raconter son livre; il m'avait prié de lui laisser la joie de paraître avant moi. On croirait aujourd'hui qu'il obéissait à quelque pressentiment en se hâtant ainsi, et je suis heureux d'avoir cédé à son désir en reculant à un autre temps la publication de mon propre travail. Mais, quoi qu'il ait fait, Fontenay n'a pas eu la joie de tenir en ses mains le premier exemplaire de son livre; il a corrigé la dernière épreuve, et il est mort.

Cette étude, son dernier travail, cette histoire des bijoux, c'est comme son testament, un legs qu'il fait à son industrie, à ses successeurs, à ses confrères, aux jeunes ouvriers, aux apprentis. Nous le lirons dans quelques jours, mais de quelque sentiment que nous ayons à le juger, nous y trouverons l'expression sincère, entière, généreuse d'un esprit très ouvert, d'une intelligence de premier ordre, et il nous sera doux d'y trouver un écho d'une voix amie qui, de la sorte, ne se sera pas tout à fait éteinte. — L. F.

Le rédacteur en chef gérant : VICTOR CHAMPIER.

COULOMMIERS. — IMPRIMERIE P. BRODARD ET GALLOIS.

LA DÉCORATION DU LIVRE

CH. DELAGRAVE, ÉDITEUR. PARIS, RUE SOUFFLOT, 15.

FRONTISPICE DU LIVRE DES ROIS (COLLECTION ORIENTALE)
Édition de l'Imprimerie Nationale.

Fleuron tiré d'un ouvrage exécuté au XVIIe siècle par l'Imprimerie nationale.

L'IMPRIMERIE NATIONALE

(Suite [1].)

III

LA DÉCORATION DU LIVRE

PARMI les œuvres que l'homme entreprend, il en est peu qui, pour être menées à bien, nécessitent autant d'efforts que le livre; mais ceux-là seuls peuvent se rendre un compte exact de la somme de travail et de recherches représentées par un *beau livre*, qui ont pu voir de près les phases si nombreuses par lesquelles il doit passer. La reliure qui le recouvre, le papier dont il est fait usage, l'en-tête qui surmonte le chapitre, le cul-de-lampe qui le termine, le caractère avec lequel il est imprimé, les lettres initiales et les planches qui l'ornent doivent être choisis avec un soin jaloux, avec un goût épuré; il faut que tout s'accorde, que rien ne soit disparate; à ce prix seulement, on produit un beau livre.

Dans les diverses parties qui concourent à cet ensemble, il n'en est pas qui nécessite plus de discernement, plus d'art que le choix du caractère typographique : prenons par exemple les caractères étrangers, qui sont une des branches importantes des travaux exécutés par l'Imprimerie nationale.

Pour composer un caractère typographique, il ne suffit pas de prendre un modèle, soit dans des manuscrits, soit dans des inscriptions, et de le suivre servilement. Les manuscrits les plus soignés et les inscriptions les plus belles présentent, dans la manière dont est traitée la même lettre, des différences qui échappent à un œil peu exercé, mais qui, imprimées, ne seraient pas acceptables, car l'écriture n'a jamais la même égalité que des caractères d'impression, ni la régularité qui est la loi fondamentale de la typographie.

Il faut commencer par créer un type, c'est-à-dire dessiner un alphabet qui reproduise

1. Voir la *Revue des Arts décoratifs*, VIe année, p. 329, et VIIe année.

la physionomie propre de l'écriture, et en suivre les finesses, en négligeant les accidents et en ne s'arrêtant qu'aux formes vraiment essentielles. La création du type est donc une œuvre scientifique et elle nécessite une grande expérience des monuments; mais, une fois que le type est arrêté, les difficultés ne sont pas finies.

La première opération et la plus importante est le dessin; il faut, en restant fidèle à l'esprit de l'écriture, lui assigner une forme qui se concilie avec les exigences de la typographie; donner à toutes les lettres autant que possible la même inclinaison, les ramener à deux ou trois dimensions, éviter les chevauchements et conserver à l'écriture la régularité d'aspect qui fait la ligne : travail difficile lorsqu'on est aux prises avec une écriture irrégulière.

La détermination de la ligne médiane, ou *œil* du caractère, et du rapport de l'œil avec le *corps*, c'est-à-dire avec la hauteur totale, est un des points les plus délicats, et un de ceux qui contribuent le plus au bel aspect.

Il faut aussi marquer avec soin les pleins et les déliés qui indiquent la *graisse* du caractère. Dans ce but, on dessine le caractère en général plus grand qu'il ne doit être, mais dans des proportions exactes; ce dessin, réduit par la photographie aux dimensions définitives, est remis au graveur; le *poinçon* est gravé; on frappe la matrice et dans cette matrice on fond la lettre.

Pour éviter la gravure sur acier dans les caractères trop compliqués ou trop nombreux, tels que le chinois, les hiéroglyphes, etc., on grave le poinçon sur bois, puis on prend une empreinte en gutta-percha, à l'aide de laquelle est obtenu par la galvanoplastie un nouveau poinçon en cuivre : ce poinçon sert à frapper une matrice en plomb ou l'on ne peut fondre qu'un très petit nombre de caractères. Quand on veut obtenir une quantité plus considérable d'exemplaires, on se procure, par un procédé analogue, des épreuves galvaniques en creux, qui servent de matrices pour la fonte. On les laisse quelques jours dans le bain galvanique, ce qui leur donne une épaisseur suffisante pour permettre de les enchâsser dans du cuivre ou dans du zinc. Ce procédé porte le nom d'*électrotypie*.

Tout ce qui précède s'appliquerait également à la composition des caractères typographiques ordinaires.

Pour reproduire un grand nombre de fois, non plus des caractères isolés, mais des pages entières d'impression, des ornements ou des gravures, on a recours aux clichés.

Le cliché s'obtient par les empreintes successives de pâte et de papier qui forment le *flan*. A l'aide de ce cliché, on peut avoir des épreuves galvanoplastiques permettant de tirer typographiquement un nombre d'exemplaires presque illimité. Ce procédé, qui est d'un emploi universel dans l'impression, constitue ce qu'on appelle la *stéréotypie*. Mais à la stéréotypie sont venus se joindre, dans ces dernières années, d'autres procédés nouveaux, qui sont des applications de la photographie et qui consistent tous à transporter, par l'intermédiaire de réactifs chimiques, une photographie sur le métal. Tantôt l'image qu'on obtient de la sorte est en creux et l'on a une véritable gravure en taille-douce; c'est l'*héliogravure en creux;* tantôt elle est en relief; elle rentre alors directement dans le domaine de la typographie et se tire comme une page d'impression : c'est l'*héliogravure en relief*. L'*héliogravure typographique* consiste à transporter directement sur zinc l'image photographique au moyen d'une couche de bitume de Judée.

L'*impression photoglyptique* s'obtient par la reproduction d'un cliché photographique sur une feuille de gélatine. Cette feuille, réduite à l'épaisseur d'une feuille de papier, conserve les parties lumineuses du dessin en creux et les ombres en relief. Elle sert alors de matrice pour imprimer, sur une planche en plomb, par la pression, un cliché dans lequel les parties lumineuses sont en relief et les ombres en creux. On fixe ce cliché sur une glace pour éviter les déformations et le tirage s'effectue avec une encre spéciale.

Depuis sa création, l'Imprimerie nationale, royale ou impériale, a toujours eu à sa tête des hommes qui se sont attachés à lui conserver la supériorité dans le choix, la fonte, la

Gravure extraite de l'ouvrage *les Triomphes de Louis le Juste*, exécuté en 1649 par l'Imprimerie nationale.

gravure des caractères; la plupart des ouvrages qu'elle a publiés unissent, à cette beauté du caractère, une grande recherche dans la décoration, lettres ornées, en-têtes, culs-de-

lampe, planches hors texte. Déjà, sous Louis XIII, les premiers graveurs du temps furent employés par elle pour les poinçons des caractères et pour la reproduction des dessins; de nos jours, cette tradition existe encore, et les livres qu'elle imprime nous montrent de magnifiques caractères et de superbes planches : seulement elle utilise les progrés réalisés et elle ajoute á la gravure les procédés plus rapides de l'héliogravure et de la photogravure, dont il est parlé plus haut.

Le premier ouvrage sorti des presses de l'*Imprimerie royale* est l'*Imitation de Jésus-Christ* (*De Imitatione Christi*, 1640, in-f°), ornée d'un frontispice représentant Louis XIII à genoux, et imprimée avec de beaux caractères, de grande dimension, nets et bien gravés.

En 1642, elle produisit la *Bible* (*Biblia sacra latina*, 8 vol. in-f°), qui est un livre vraiment royal, dont le frontispice dessiné par Poussin et gravé par Mellan a été reproduit ici même : rien de plus noble, d'aspect plus grand que ces pages auxquelles le temps a mis sa patine et dont les caractéres se détachent avec une admirable netteté sur le papier jauni.

En 1649 furent publiés : *les Triomphes de Louis le Juste, XIIIe du nom, Roi de France et de Navarre,* contenant « les plus grandes actions ou Sa Majesté s'est trouvée en personne, représentée en figures énigmatiques, exposées par un poème héroïque (latin) de Charles Beys », avec des vers français par P. de Corneille sous chaque figure. Ce livre présente un grand intérêt, parce qu'il donne les portraits des rois, princes, généraux « qui ont assisté ou servi ce belliqueux Louis le Juste Combattant, et leurs devises ou expositions en forme d'éloges, par Henry Estienne, écuyer, sieur des Fossez, poète et interprète du roi ès langues grecque et latine », des plans de villes, de sièges, de batailles, enfin un *Abrégé de la vie de Louis XIII*, par René Barry, conseiller et historiographe du roi.

Mais c'est surtout sous Louis XIV que l'Imprimerie royale eut un grand essor : elle produisit, en 1670, les *Tapisseries du Roy*, « où sont représentés les quatre éléments et les quatre saisons avec leurs explications » (in-f°, avec 44 planches). Cet ouvrage fait partie de la collection connue sous le nom de *Cabinet du Roi* : on y trouve d'abord un frontispice de Bailly et un avertissement, suivis d'un titre trés décoratif pour les *quatre éléments*. Après la reproduction de chaque tapisserie viennent sa description et son explication par Félibien, et des vers de Perrault, à la louange de Louis XIV, sur les cartouches allégoriques de la Piété, de la Bonté, de la Magnanimité et de la Valeur, placés aux quatre angles de chaque tapisserie.

Ces tapisseries furent brodées d'après des dessins de Lebrun : la plus belle, la moins tourmentée, celle où la flatterie exagérée pour Louis XIV a le moins dirigé la main de l'artiste, est celle qui représente l'Eau. Elle est entourée d'un encadrement formé de coquillages et d'attributs marins, délicatement traités. Félibien la décrit ainsi : « Cet élément est figuré par Neptune qui en est le dieu, et par Thétis qui représente la mer. Ces deux divinités sont assises dans un chariot fait d'une conque et tiré par deux chevaux marins. Neptune est vêtu d'une couleur changeante de vert et de pourpre et tient son trident en sa main. Thétis a une robe d'un bleu verdâtre et tient un bouclier chargé du chiffre de Sa Majesté avec cette inscription : *Paret minus unda tridenti.* Il y a sur le bord de la mer et contre des rochers une infinité de poissons qui semblent y avoir été jetés par les vagues et la tempête. Et l'on voit un triton qui les prend et les remet dans leur élément. »

Après les *Quatre Éléments* viennent les *Quatre Saisons,* pour lesquelles a été dessiné un titre particulier avec attributs allégoriques; on trouve ensuite les reproductions des quatre tapisseries : Le Printemps est représenté par un grand paysage où l'on voit le château de Versailles, « tel qu'il paraît, lorsque, dans le printemps, tous les arbres du parc et toutes les fleurs des jardins semblent disputer à qui contribuera davantage á l'embellissement de ce séjour royal ». Le centre est occupé par Mars, Vénus et l'Amour; Mars et Vénus parais-

sent assis sur des nuages; l'Amour s'approche de sa mère, chargé d'une corbeille de fleurs.

L'Été nous montre la « Maison royale de Fontainebleau, si agréable dans cette saison à cause des fontaines et des canaux dont elle est embellie ». Des gerbes de blé sont au premier plan, au centre Apollon et Minerve, tenant un tableau ovale où le Louvre est peint avec les ouvriers qui le bâtissent

Gravure tirée de l'ouvrage *les Courses de testes et de bagues, faites par le roi en 1662*, exécuté par l'Imprimerie nationale.

Pour figurer l'Automne, l'artiste a peint le château de Saint-Germain, Diane et Bacchus, des raisins, une chasse, plaisir de la saison.

Enfin, nous voyons dans la tapisserie de l'Hiver, comme dans les trois autres, l'habitation préférée par le roi, dans la saison représentée. Ici, c'est le Louvre : l'air est épais de vapeurs, la rivière chargée de glaçons, la terre couverte de frimas, les arbres sont secs et dépouillés de verdure; assis sur des nuages, Saturne et Hébé tiennent en leurs mains un tableau « environné de fleurs de la saison, dans lequel est peint un de ces grands ballets à machines qui ont été dansés par Sa Majesté ». Les bordures sont semblables à celles des quatre éléments : celle de l'Air a été donnée au Printemps, celle du Feu à l'Été, celle de la Terre à l'Automne et celle de l'Eau à l'Hiver. Dans les quatre coins sont des devises qui ont rapport, les deux du haut à la saison, celles du bas au tableau que portent les divinités.

Cette même année 1670, l'Imprimerie royale fit paraître : *les Courses de testes et de bagues, faites par le Roi et par les princes et seigneurs de sa Cour en l'année 1662*. En

tête de l'ouvrage est un grand frontispice gravé par Rousselet; il se compose d'un buste du roi, dont le socle, qui porte le titre, est entouré d'attributs guerriers; au second plan, le défilé du cortège du roi sur la place appelée alors *Place des Tuileries* et devenue depuis *Place du Carrousel;* les pages suivantes nous montrent la marche des cinq quadrilles dont le développement n'occupe pas moins de quatre planches doubles, qui présentent un intérêt réel pour la reconstitution du Paris d'alors, le dessinateur ayant reproduit scrupuleusement toutes les maisons devant lesquelles défile le cortège. La description des costumes et leur reproduction viennent ensuite : voici d'abord le maréchal de Grammont, maréchal de camp, général des courses; après lui les timbaliers, les trompettes, estafiers, chevaux de mains, palefreniers, pages, aides de camp, maréchaux de camp, des cinq quadrilles; enfin, le roi lui-même à cheval, en empereur romain : documents précieux comme portraits et qui nous montrent aussi la singulière idée que nos pères se faisaient sur la façon dont les Romains, les Persans, les Turcs, les Indiens et les sauvages se costumaient et dont ils harnachaient leurs chevaux. Au surplus, voici le costume d'empereur romain du roi et le harnachement de son cheval :

« Le Roy étoit vêtu à la Romaine, d'un corps de brocart d'argent rebrodé d'or, dont les épaules et le bas du busq étoient terminez par des écailles de brocart d'or rebrodé d'argent, avec de gros diamans enchassez dans la broderie, et bordez encore d'un rang de diamans. Aux extremitez de la gorgerette de même parure que le corps, et composée de quarante quatre roses de diamans, se joignoient par des agraffes de diamans, les épaulettes de même étoffe et broderie que le corps, et au bout de chacune desquels pendoit une campane de diamans remplie de pendeloques de même. Au milieu de l'estomac pendoit une autre grosse campane de même sorte. Trois bandes de même étoffe et broderie que le reste, couvertes de cent vingt roses de diamans extraordinairement larges, et jointes par dedans avec trois grandes agraffes de diamans, ceignoient cette magnifique cuirasse. Au bas du tonnelet de même étoffe et broderie que le corps étoient des écailles comme les précédentes, chacune ayant sa campane à l'extrémité. Les lambrequins des épaules et du bas du busq qui tomboient sur ce tonnelet, étoient de brocart d'or brodé d'argent avec de gros diamans enchassez dans la broderie, et des campanes. Les manches de même étoffe et broderie que le corps, étoient chargées de cinquante deux pièces de chaînes; sur le haut, vingt quatre roses de diamans sur du brocart d'or faisoient le tour des bouts de manches et ce tour étoit encore orné par des écailles, comme les précédentes. De cette manche sortoit une manche bouffante de toile d'argent, qui finissoit par la manchette de même étoffe brodée d'or, et liée sur le poignet par un bracelet de diamans. La ceinture qui détachoit le corps étoit composée de cinquante quatre pièces de chaînes de diamans, d'une extraordinaire grosseur. Il avoit un casque d'argent à feüillages d'or enrichi de deux grands diamans, de douze roses de diamans sur les costez, et d'un cordon de douze autres roses. Ce casque étoit ombragé d'une creste de plumes couleur de feu, de laquelle sortoient quatre hérons.

« Les bottines étoient de brocart d'argent rebrodé d'or, reliées et entourées de bandes de brocart d'or brodé d'argent, enrichies comme celles de cy-dessus. Le revers de ces bottines étoit brodé d'or et coupé en écailles, desquelles pendoient de petites campanes de diamâs; le bas de soye étoit couleur de feu. Son cimeterre étoit couvert d'un si grand nombre de diamans, qu'à peine voyoit-on l'or dans lequel ils étoient enchassez. Il montoit un cheval isabelle doré, dont la fierté naturelle étoit encore augmentée par la magnificence de ces habillements. La selle du cheval étoit de brocart couleur de feu brodé d'argent; tout le caparaçon du col, du poitrail, du flanc et de la croupe n'étoit que des bandes de brocart d'or rebrodées d'argent, garnies de diamans, et noüées de rubans couleur de feu avec des roses de diamans à chaque jointure, la queüe étoit ornée de mêmes bandes : sur la croupe

Gravure tirée des *Saints Évangiles*, ouvrage exécuté en 1862 par l'Imprimerie nationale.

étoient deux grosses campanes de même étoffe et broderie que ces bandes, et à leur extrémité comme au-dessus de chaque nœud couleur de feu; dans tout le caparaçon, il y avoit deux campanes de cartisane et argent mêlé de diamans.

« Au haut de la testière étoit attaché par une enseigne de huit grands diamans autour d'un plus grand, un bouquet de plumes couleur de feu, duquel sortoient quatre aigrettes de diamans, au-dessus desquelles s'élevoit une autre aigrette encore de diamans, le tout à jour et composé de cent cinquante pendeloques. Cette testière de même que les resnes et les estrivières étoit de brocart d'or brodé d'argent, et enrichy de diamans, et l'extrémité des resnes et chanfrein étoit ornée de campanes et de pendeloques de diamans. »

A la suite des reproductions des costumes de chaque quadrille, sont placés les écus et devises des chefs et chevaliers qui la composaient, accompagnés d'une explication de Perrault. L'écu du roi portait un soleil, avec cette devise : *Ut vidi vici*. Perrault, dans son explication, trouve cela admirable : « Il serait malaisé de trouver un corps de devise qui convînt mieux au Roy que celui du soleil, vu le nombre presque infini de convenances illustres qui se rencontrent entre ce grand prince et ce bel astre. » Quant aux écus et devises des chefs et chevaliers qui, bien entendu, sont uniformément à la louange du roi, il en est d'une flatterie fort ingénieuse.

Les planches suivantes montrent la comparse des cinq quadrilles dans l'amphithéâtre, les courses de têtes et les courses de bagues. L'ouvrage se termine par une relation de la fête en vers latins par Esprit Fléchier : c'est la traduction de la relation française de Perrault.

En 1673, fut achevée l'impression d'un autre récit de fêtes offertes par le grand roi à sa cour : « Les plaisirs de l'Ile enchantée, courses de bagues, collation ornée de machines, comédie mêlée de danse et de musique, ballet du palais d'Alcine, feu d'artifice et autres fêtes galantes et magnifiques, faites par le Roi à Versailles le 7 mai 1664, et continuées plusieurs autres jours. » (9 planches par Sylvestre; texte par Félibien, 1673, in-f°).

Une vue du château de Versailles forme le frontispice; les planches qui suivent montrent les plaisirs de l'Ile enchantée, les diverses phases des courses de têtes et de bagues, « le festin du roi et des reines avec plusieurs princesses et dames », les deux théâtres dressés l'un dans le parc pour le ballet de la *Princesse d'Élide*, l'autre « au milieu du grand étang représentant l'île d'Alcine, où paraissait son palais enchanté, sortant d'un petit rocher dans lequel fut dansé un ballet de plusieurs entrées », enfin la rupture du palais et des enchantements de l'île d'Alcine, représentée par un feu d'artifice qui consuma ce palais après la fuite de Roger.

Ces planches sont plus curieuses que belles; mais l'ouvrage, remarquable par la typographie proprement dite, nous intéresse à d'autres titres : nous y lisons que Louis XIV avait pour page à cette époque M. d'Artagnan (c'est ce page qui porte sa lance); qu'il avait fait établir « dans son salon à Versailles des théâtres doubles inventés par lui-même », où la comédie des *Fâcheux* fut donnée, et où *Tartuffe* fut représenté pour la première fois le lundi 12 mai 1664. « Le soir, Sa Majesté fit jouer une comédie nommée *Tartuffe*, que le sieur de Molière avait faite contre les hypocrites; mais quoiqu'elle eût été trouvée fort divertissante, le roi connut tant de conformité entre ceux qu'une véritable dévotion met dans le chemin du ciel et ceux qu'une vaine ostentation des bonnes œuvres n'empêche pas d'en commettre de mauvaises, que son extrême délicatesse pour les choses de la religion ne put souffrir cette ressemblance du vice avec la vertu qui pouvaient être pris l'un pour l'autre. Et quoiqu'on ne doutât point des bonnes intentions de l'auteur, Sa Majesté la défendit pourtant en public, et se priva de ce plaisir pour n'en pas laisser abuser à d'autres moins capables d'en faire un juste discernement. »

En 1702 furent publiées les *Médailles sur les principaux événements du règne de Louis*

LA DÉCORATION DU LIVRE

CH. DELAGRAVE, ÉDITEUR. PARIS, RUE SOUFFLOT, 13.

FRONTISPICE DU BHAGAVATA PURANA (COLLECTION ORIENTALE)
Édition de l'Imprimerie Nationale.

le Grand, « avec des explications historiques par l'Académie royale des Médailles et des Inscriptions ».

Chacune des pages de ce livre est ornée d'une médaille dont on voit aussi le revers; les deux premières sont à l'effigie de Louis XIII et ont trait à la naissance de Louis XIV : toutes les autres, au nombre de 282, nous montrent le profil du grand roi, tour à tour enfant, adolescent, jeune homme, homme fait, vieillard même, puisque la dernière porte le millésime de 1700; le revers, différent pour chacune, est consacré à un événement mémorable; l'allégorie est souvent ingénieuse, la gravure toujours belle et quelquefois admirable. Antoine Coypel, premier peintre du roi, est l'auteur de ces médailles ainsi que du frontispice, gravé par Simoneau l'aîné, et reproduit ici même, « La muse Clio écrivant les fastes du Roy sur les ailes du Temps. »

Les pages ne sont imprimées qu'au recto; chacune d'elles est entourée d'un encadrement différent dont les ornements font allusion à l'ouvrage; en haut, la médaille et son revers; en dessous, le texte explicatif; au bas, entre le texte et l'encadrement, un cul-de-lampe qui est varié à chaque page et de sujet et de dimension suivant le blanc à remplir; ces encadrements sont surtout à remarquer dans ce livre; le typographe peut y trouver des modèles précieux, le décorateur une immense variété de motifs d'ornementation.

La fin du XVIIIe siècle et le commencement du XIXe ne furent pas une époque brillante pour les arts : celui de la typographie n'échappa pas à cet effacement, et c'est seulement à une époque assez récente que l'on retrouve des ouvrages à citer parmi ceux que produisit l'Imprimerie nationale.

En 1838, elle fit paraître le premier volume du *Livre des Rois*, dont le 7e et dernier volume est de 1878. Le frontispice en a été reproduit ici, en noir : dans l'édition de l'Imprimerie, il est en or et en couleur; les pages, entourées toutes d'un encadrement également en or et en couleur, portent au verso le texte arabe d' « Abou'lkassim Firdousi » et en regard, au recto de la page suivante, la traduction française.

Elle a commencé, en 1840, l'impression du *Baghavata Purana*, ou histoire poétique de Kriçhna, dont le dernier volume paru (le 4e) a été publié en 1884 : on a reproduit ici le frontispice de cet ouvrage qui, comme le *Livre des Rois*, fait partie de la Collection orientale, et pour lequel la même disposition a été adoptée : d'un côté, le texte sanscrit; de l'autre, la traduction française; de même aussi chaque page est entourée d'un encadrement en or et en couleur.

En 1862, à l'occasion de l'Exposition de Londres, à laquelle elle allait prendre part, l'Imprimerie, alors impériale, publia une édition des *Saints Evangiles*, qui est magnifique, et à laquelle ont collaboré des artistes de la plus grande valeur.

Le cartouche aux armes impériales, placé à la page du titre, a été composé par Bouguereau. Chacun des évangiles est précédé d'une planche hors texte, représentant l'un des quatre évangélistes, dessinée et gravée par Lehmann. Pour chaque chapitre, des en-têtes et des culs-de-lampe, en rapport avec le texte, ont été dessinés par Barrias, Biennourry, Bouguereau, Lenepveu, Liénard; quant à la partie purement typographique, elle est hors de pair; toutefois l'Imprimerie nationale (alors impériale) a produit un ouvrage qui est peut-être plus remarquable encore, c'est l'*Imitation de Jésus-Christ*, parue en 1855 à l'occasion de l'Exposition de Paris. La première planche hors texte est célèbre dans la typographie sous le nom de Planche des 117 tirages : elle reproduit, non par la *chromolithographie*, mais par la typographie, une aquarelle assez médiocre; ce qui en fait le prix, c'est que, comme son surnom l'indique, elle a passé 117 fois sous la presse, parce qu'elle comporte 117 couleurs ou nuances différentes.

On peut comprendre ce qu'il faut de précision et d'art pour éviter les bavures, pour

obtenir la netteté; cette planche est suivie d'un titre en or et en couleur qui est d'une grande beauté. Chacun des quatre livres est précédé d'un titre particulier; en outre, chaque chapitre, orné d'un en-tête et d'un cul-de-lampe, commence par une magnifique initiale faisant marge dans toute la page, et au début de chaque alinéa est une lettre ornée : toute la décoration du premier livre est bleue, rouge et or; celle du deuxième, bleue, rose et or, mais le bleu domine dans le premier, le rose dans le second; le troisième est décoré en bleu, terre de sienne et or; le quatrième, en vert, rose et or. Le grand titre, les ornements des deuxième, troisième et quatrième livres sont de Mme Anaïs Toudouze; ceux du premier, de M. G. Toudouze.

A la suite du texte latin a été placée la traduction en vers français de P. Corneille; cette seconde partie, qui est, comme la première, véritablement admirable au point de vue de la typographie pure, a été décorée par E. Léon Gauchard; il a dessiné pour chaque chapitre un en-tête, un cul-de-lampe et une grande initiale : cette ornementation est noire. Aussi l'artiste, n'ayant pas à sa disposition les mélanges d'or et de couleur, ne s'est pas contenté d'arabesques et de traits : il a donné carrière à son imagination et peuplé ces pages d'animaux fantastiques et réels, d'oiseaux vrais et fabuleux, de chérubins et d'amours, d'enchevêtrements de feuilles et de fruits, tantôt estompés tantôt noirs, mais révélant toujours une prodigieuse habileté et une incroyable fertilité d'invention [1].

Cet ouvrage est peut-être le plus magnifique qui ait jamais été imprimé : il restera comme un monument superbe de la typographie au XIXe siècle : l'Imprimerie nationale seule pouvait le produire comme elle seule pouvait produire le *Livre des Rois*, le *Bagharata Purana*, les *Evangiles* : ce sera toujours un grand honneur pour elle et pour la France que des œuvres d'une telle valeur soient sorties de ses presses.

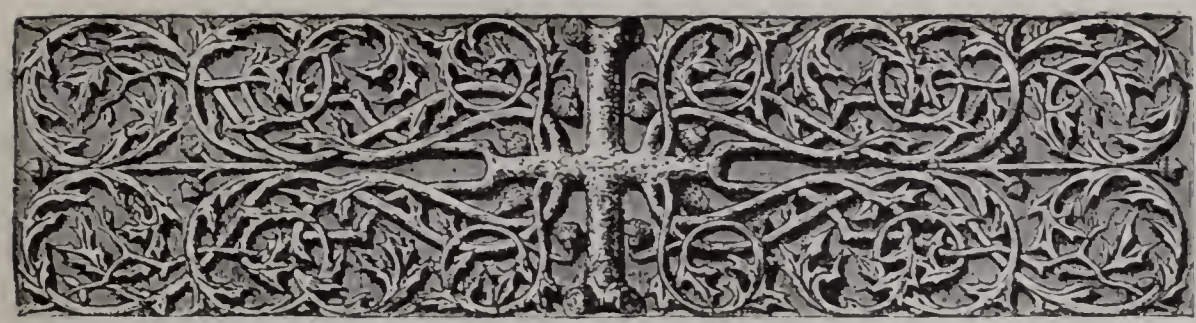
FRANZ CAZE DE CAUMONT.

1. Plusieurs de ces en-têtes et de ces culs-de-lampe ont été reproduits par la *Revue des Arts décoratifs*.

PLANCHE D'UN OUVRAGE SORTI DES PRESSES DE L'IMPRIMERIE ROYALE (1670)

LES « *TAPISSERIES DU ROY OU SONT REPRÉSENTEZ LES QUATRE ÉLÉMENTS* »

ET REPRODUISANT LA TENTURE DE L'« AIR » EXÉCUTÉE A LA MANUFACTURE DES GOBELINS, D'APRÈS LA COMPOSITION DE CH. LEBRUN



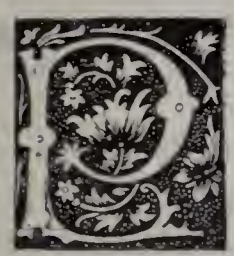
LA SCULPTURE AU MOYEN AGE

ET A L'ÉPOQUE DE LA RENAISSANCE

Conférence faite à l'École du Louvre par M. Louis Courajod.

(Suite [1]*).*

III



Pour aborder l'étude du dernier et du plus important des coefficients de la Renaissance, il me resterait à vous retracer plus spécialement l'histoire de l'art italien dont je vous ai déjà tant de fois parlé. Mais la tâche est écrasante qui consisterait à résumer pour l'Italie l'ensemble ou même les principales phases de la transformation. Je me bornerai à vous indiquer seulement quelques-uns des plus importants caractères de l'art italien et à vous montrer comment et par quels moyens il influença la branche plus particulièrement française de la révolution subie, du XIIIe au XVIe siècle, dans les arts, par le goût public en Europe.

En tout ce qui concerne les arts plastiques, la personnalité de l'Italie fut, au moyen âge, très lente à se dégager et à se dessiner par des traits caractéristiques et saisissants. Le XIIe siècle fut, chez elle, inférieur à toutes les manifestations contemporaines de l'art chez les nations voisines. Le XIIIe siècle était, on peut le dire, presque absolument barbare avant Niccolo Pisano dont l'œuvre ne se rattache ni aux temps qui l'ont immédiatement précédé, ni à ceux qui le suivirent. L'originalité de la sculpture italienne ne se révèle pas avant Jean de Pise et n'apparaît guère qu'à l'aurore du XIVe siècle. En effet, quand on étudie attentivement les œuvres sculptées du moyen âge italien, et, en particulier, les ouvrages de Nicolas et de Jean de Pise, on est frappé avant tout de la différence radicale de manière qui sépare le père du fils. On peut affirmer que, parmi les artistes du moyen âge, il n'en existe pas deux autres dont les instincts et le caractère aient été plus absolument divergents. Tandis que Nicolas se fit l'initiateur passionné de la statuaire antique; tandis que cet incroyable génie, se pénétrant de l'esprit de l'art romain, en ressuscitait le style avec une habileté de faussaire; tandis que, entraîné par ses modèles, il sculptait des statues larges et trop courtes, abusait des draperies et des poses conventionnelles, et poursuivait, avant tout, la forme extérieure et la beauté plastique; Jean, tempérament violent et très personnel, s'était fait, avec non moins de talent et non moins de conviction, l'adepte de doctrines diamétralement opposées. Il fut franchement, totalement, brutalement gothique. Ce parti pris est si accusé qu'il est bien évident que Jean reçut de bonne heure, de France, de Flandre ou d'Allemagne, une influence qui l'arracha pour toujours à celle de son père. Figures

1. Voir la *Revue des Arts décoratifs*, VIIe année, p. 265 et 314.

allongées, expression ressentie et poussée quelquefois jusqu'à l'exagération et à la laideur, recherche impitoyable du caractère sans souci puéril de la beauté et de la grâce, voilà ce qui distingue toutes ses œuvres authentiques. Comment dire alors que ces deux artistes, rapprochés uniquement par les liens de la nature, mais séparés par un abîme dans leurs théories, ont pu s'influencer réciproquement? Comment soutenir que le fils imita le père? Nicolas compta des élèves, sans doute, mais ne laissa pas d'imitateurs, j'entends d'imitateurs considérables, même dans sa famille. Il avait ranimé, pendant sa longue carrière, la sculpture antique. Il la pratiqua, comme on l'avait pratiquée au IVe et au Ve siècle. Il semble avoir momentanément renoué la chaîne des temps en sautant à pieds joints par-dessus les dégénérescences romanes. Mais il emporta son secret dans la tombe. Après lui, de son vivant même, le ciseau italien se fit, à Pise, franchement et presque universellement gothique. A quoi cela tient-il? Est-ce à la violente intrusion en Italie des Allemands d'abord, puis des Français avec Charles d'Anjou, et au contact forcé de la péninsule avec les civilisations du Nord, bien plus avancées en ce moment que la sienne? On le saura sans doute plus tard, si on veut se donner la peine de le chercher. En attendant, voici des faits résultant de nombreuses observations et dont il faut maintenir, je crois, l'indiscutable exactitude : Nicolas de Pise est un génie isolé, n'appartenant, on peut le dire, à aucune école autochtone antérieure. Il marque, par un prodigieux retour à l'antiquité, un temps d'arrêt entre le roman et le gothique. L'école de sculpture, dite l'*école de Pise*, qui seule, pendant près de cent ans, a donné des statuaires à l'Italie, commence donc avec Giovanni Pisano; c'est à lui seul et non à son illustre père qu'elle doit tous les traits saillants de son caractère.

Après l'initiative énergique de Giovanni Pisano et les brutales expressions de l'école pisane qui ne connut ni spontanément ni complètement, à proprement parler, le grand style gothique universel du XIIIe siècle, le style italien, le style particulièrement italien du XIVe siècle, fut hésitant entre la copie inintelligente de l'antique, un idéalisme quelquefois heureux et un réalisme sans convictions et sans élégance. A part l'œuvre d'Andrea Pisano et celle de Nino, il serait difficile de citer de nombreux et irrécusables chefs-d'œuvre datant bien authentiquement du XIVe siècle. Il faut, sans doute, faire exception pour Orcagna. Mais on s'étonne qu'un pays aussi avancé dans la pratique de la peinture n'ait pas alors produit des sculpteurs d'un talent plus net, plus résolument novateurs, plus franchement émancipés. La patrie de Giotto et de sa florissante école n'a qu'un sculpteur à lui comparer et à placer à son niveau, c'est Andrea Pisano, dont le talent épuré et châtié est — au moment où il s'affirme — déjà, en quelque sorte, rétrospectif. Il me semble que les tendances de l'Italie dans la voie des idées nouvelles qui agitaient depuis soixante ans les arts du nord de l'Europe n'étaient pas encore nettement définies à la fin du XIVe siècle. La Renaissance italienne me paraît avoir été tout d'abord en retard sur les manifestations que le même mouvement d'opinion inspira à tous les peuples voisins.

Dès que l'an 1400 a sonné, nous assistons à un tout autre spectacle. Les yeux de l'Italie se sont définitivement ouverts sur la nature. Elle a commencé à observer. Elle a résolument pris un parti entre la copie byzantine de l'art du passé et l'interprétation de l'antique éclairée par le réalisme. Qu'il soit sorti de Vérone, de Florence ou même, comme on pourrait le croire, d'une source étrangère, un naturalisme raffiné, un réalisme délicat va la conduire à la conquête de la suprématie dans les arts. L'Italie était enfin entrée dans le courant d'idées que la Flandre et la France avaient fait naître. Dès lors, rien ne l'arrêtera sur le chemin qu'elle avait hésité à prendre, et ses rivaux, bientôt laissés en arrière, ne pourront plus la dépasser.

Vous n'attendez pas de moi, Messieurs, un tableau complet de l'état de la sculpture ita-

lienne dans la première moitié du XVe siècle. Ce ne serait ici ni l'heure ni le lieu pour vous présenter un aussi volumineux travail. Il me suffira de rappeler les noms de Brunelleschi, de Ghiberti, de Jacopo della Quercia, de Pisanello et de Donatello. L'art créé de fond en comble par ces grands hommes et par leurs écoles, après avoir charmé leur patrie, était en train de conquérir les suffrages et l'admiration de toute l'Europe.

Tâchons de définir les caractères de l'art italien vers 1450.

A ce moment et depuis un demi-siècle, il n'est plus question dans l'enseignement de tout le vieil échafaudage de doctrines qui avait substitué partout le raisonnement idéaliste et la dialectique pittoresque à l'étude positive de la nature et à l'examen sincère de la réalité. Table rase a été faite des préjugés persistants et des méthodes étroites de l'école gothique. Liberté absolue est rendue à la main qui exécute comme à l'esprit qui conçoit. Les recettes d'autrefois ne subsistent que pour maintenir l'excellence des procédés matériels d'exécution. Les traditions inexorables d'école, les dogmes théoriques sont abolis. Le sculpteur italien est enfin libre dans ses interprétations individuelles en face de la nature, tout comme son concurrent d'au delà des Alpes. Mais une obligation est imposée au sculpteur italien, c'est de ne pas troubler, par des dissonances, l'harmonie générale d'une esthétique officielle universellement reconnue et consacrée, c'est de ne jamais sacrifier la beauté à l'expression.

Cette esthétique est celle que professe le modèle antique dont la beauté supérieure s'est subitement révélée à des yeux jusque-là inattentifs et prévenus ou plutôt à des intelligences longtemps aveuglées par un enseignement purement dogmatique et scolastique. Car, si le moyen âge a connu l'antique, il ne l'a, à l'exception de Niccolo Pisano, jamais compris. Les lois du beau avaient donc été retrouvées et elles étaient proclamées pour la seconde fois en Italie. Tout s'éclaire alors et se précise dans les règles de l'éducation. L'enseignement italien, une fois en possession du principe qui manquait à ses rivaux — l'autorité — put se livrer sans danger à toutes les inspirations du naturalisme. En moins de cinquante ans, le dernier-né des fils de la Renaissance avait distancé tous ses aînés et il se préparait déjà à les réduire à l'obéissance.

Tandis que le style de l'école de Bourgogne satisfaisait les besoins de la France et demeurait chez nous la plus haute expression de l'art, des communications fréquentes nous mirent en contact avec l'Italie. De 1440 à 1450, le renom de son école préoccupait, à n'en pouvoir douter, nos artistes. Notre compatriote Jean Fouquet, fils soumis de l'influence flamande, ne résista pas cependant au désir d'aller contempler sur place l'école rivale qui faisait déjà tant de bruit. Il sut se faire comprendre du pape, apprécier des Italiens, connaître de Filarete. Sans rien renier de ses convictions nationales, il admira franchement la première renaissance de l'Italie et ne put s'empêcher d'en emprunter, dans ses compositions, plusieurs éléments. Il pratiqua vraisemblablement et peut-être même rapporta en France quelques-uns des procédés des maîtres éminents qu'il fréquenta pendant son voyage.

D'un autre côté, de graves événements politiques, la prise de possession du royaume de Naples par un prince français, tout éphémère qu'elle fut, nous mit encore en face du splendide spectacle qu'offrait alors la civilisation italienne. René, et son frère, Charles d'Anjou, comte du Maine, sans abdiquer leur qualité et leurs opinions de Français, n'avaient pu résister à l'enchantement. Ils ramenèrent avec eux non seulement de nombreux objets d'art, mais encore des artistes qui travaillèrent à côté d'eux, sous leur protection spéciale, et propagèrent chez nous les doctrines ultramontaines.

Les fréquentes ambassades envoyées par nos rois en Italie ouvrirent aussi une voie à l'importation des idées nouvelles. Les ambassadeurs de Louis XI et de Charles VIII, Etienne Chevalier, Robert Gaguin et Commynes, étaient rentrés en France pleins d'un enthousiasme qu'ils manifestèrent sans se cacher. De plus, les incessantes relations du clergé

français avec le saint-siège étaient destinées à répandre en France les théories d'un art en honneur à la cour de Rome. Quelques prélats français furent donc, chez nous, les apôtres de la Renaissance italienne. Nous citerons parmi les plus ardents le cardinal Guillaume d'Estouteville, Thomas James, évêque de Saint-Pol-de-Léon et plus tard de Dol, etc., etc.

De jour en jour les principes de l'art italien faisaient des progrès de ce côté-ci des Alpes, et, dès le règne de Charles VII et de Louis XI, ils prirent racine sur notre territoire. Quelque absorbé qu'il fût par la politique, Louis XI avait une opinion sur l'art italien, puisque Francesco Laurana exécuta pour lui une médaille, et que le roi de France, suivant une anecdote racontée par Vasari et discutée dans son application, mais non pas invraisemblable dans sa teneur, désira posséder un tableau vénitien. Louis XI créa aussi, dans la vallée de la Loire, une manufacture nationale d'étoffes de soie en appelant à Tours des ouvriers de l'industrie milanaise.

Des Italiens amenés par René, d'autres qui pénétrèrent isolément, se fixèrent quelquefois chez nous et ouvrirent, çà et là, des ateliers. Il y en eut à Lyon, à Marseille, à Limoges, probablement à Aix, à Avignon et au Mans. Il y en avait peut-être déjà, en tout cas il y en aura bientôt, dans la vallée de la Loire. De tous ces ateliers d'art étranger, disséminés sur le sol français et dont nous vous montrerons les produits encore existants, sortit une première propagande qui prépara l'opinion et ouvrit les voies à l'invasion prochaine. L'issue de la lutte engagée entre les écoles rivales n'était déjà plus douteuse. Le futur vainqueur avait pénétré dans la place avant la bataille. Mais toute cette période d'incubation du goût transformé n'était que le prélude d'une révolution beaucoup plus complète dont l'entrée des Français en Italie allait précipiter les événements.

Ce fut bien autre chose, en effet, quand l'expédition de Charles VIII déroula devant les yeux éblouis de notre noblesse le prodigieux panorama qui commençait à Milan pour finir à Naples. Le *Vergier d'Honneur* d'André de la Vigne nous a conservé un témoignage de la première impression reçue par l'armée. La correspondance de Charles VIII et de ses compagnons en fait également foi; ils se croient tous transportés au sein du *paradis terrestre*. C'est l'image qui revient plusieurs fois sous leur plume, et ils annoncent aux destinataires de leurs lettres qu'ils se hâteront, à leur retour en France, de faire reproduire dans leurs villes et leurs châteaux les modèles incomparables qu'ils ont en ce moment sous les yeux. Ils en arrivent à dédaigner les propres arts de leur patrie. « Le Poggio reale, dit un des membres de l'expédition, cette maison de plaisance du roi Ferrant, est telle que le beau parler de maistre Alain Chartier, la sensibilité de maistre Jehan de Meung et la main de Fouquet ne sauraient dire, escripvre ne peindre. » Le cardinal Briçonnet écrit à Anne de Bretagne en parlant de Florence : « Je vouldraye que vous eussiez veu ceste ville et les belles choses qui y sont, car c'est un paradis terrestre. Je vous asseure que c'est une chose incréable que la beauté de ces lieux bien appropriez en toutes choses de plaisance... A ceste heure icy, le roy n'estime Amboyse ne lieu qu'il ait par delà. » Enfin Charles VIII écrit le 28 mars 1495 à Pierre de Bourbon : « Au surplus, vous ne pourriez croire les beaulx jardins que j'ay en ceste ville (il parle de Naples), car, sur ma foy, il semble qu'il n'y failie que Adam et Ève pour en faire ung paradis terrestre, tant ils sont beaux et pleins de bonnes et singulières choses. »

L'effet de l'engouement de la cour pour l'art italien ne tarda pas à se faire sentir chez nous, par la prépondérance conquise par cet art, malgré la bonne tenue de l'école nationale, dont la constitution était encore robuste et qui déjà, d'ailleurs, avec Michel Colombe et les ateliers des bords de la Loire, était en train de modifier sa manière. Empressons-nous de dire que l'école franco-flamande de Bourgogne s'était, depuis quelque temps, assez complètement ralliée aux idées nouvelles et n'avait pas attendu sa défaite définitive pour emprunter

SCULPTURE DÉCORATIVE (XVIIe SIÈCLE)

CH. DELAGRAVE, ÉDITEUR

PHOTOTYPIE BERGERET & DE JOUX.

PANNEAU EN BOIS SCULPTÉ ET DORÉ AU CHATEAU DE VERSAILLES

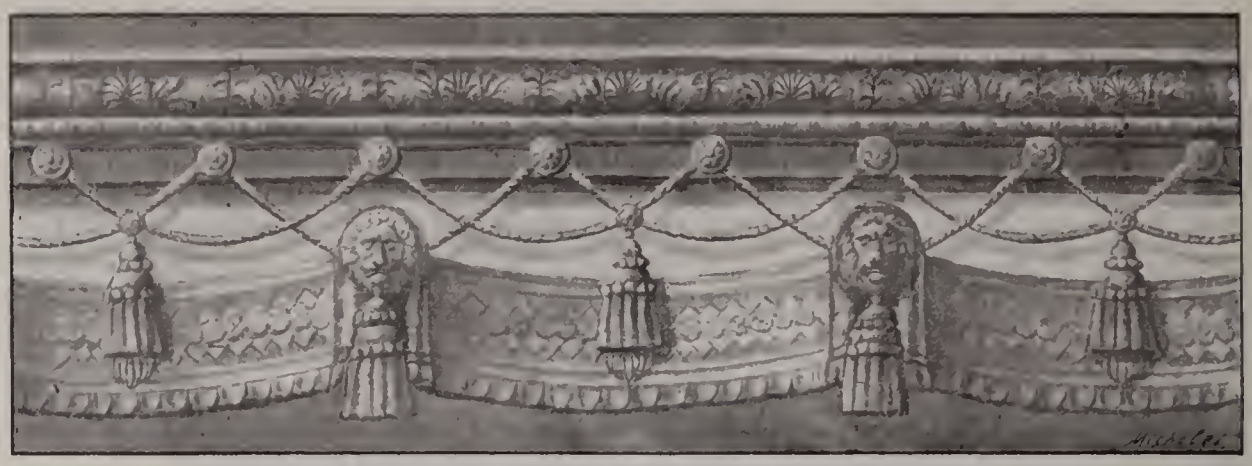
(SALLE DU CONSEIL)

à son adversaire les meilleures de ses qualités. Charles VIII n'en installa pas moins à Amboise toute une colonie d'artistes italiens que Louis XII transporta ensuite à Paris et logea définitivement à l'hôtel de Nesle. Tous les pensionnaires de cet hôtel ou de cet atelier royal sont connus ainsi que les noms des ouvriers et gens de métier mandés en France par Charles VIII « qu'il a fait, disent les comptes de la maison du roi, de son royaume de Sicille venir pour édifier et faire ouvraiges à son devis et plaisir à la mode d'Ytallie ». Un Italien, Guido Mazzoni, anobli par le roi de France lors de son entrée à Naples, fut chargé de sculpter le tombeau de Charles VIII pour la basilique de Saint-Denis et de modeler deux statues équestres de Louis XII. L'art italien, patronné ouvertement et officiellement, ira toujours grandissant au point de forcer notre école nationale à faire dans le sens des doctrines ultramontaines une évolution de plus en plus considérable.

Dès lors, la cause est perdue pour l'ancienne forme purement française ou franco-flamande de la Renaissance. L'art français ne peut se sauver qu'en se transformant et ne peut conserver sa clientèle, même française, qu'en imitant les allures de son heureux concurrent. A la fin du XVe siècle et au commencement du XVIe siècle, la loi des échanges est renversée dans ses proportions entre la France et l'Italie : l'importation est énorme; l'exportation presque nulle. Un convoi d'objets d'art rapportés par Charles VIII ne pesait pas moins, à lui seul, de 87 000 livres. L'art italien pénètre en France sous mille formes, peintures, marbres sculptés, dessins, estampes, moulages, médailles, plaquettes. Nous ne pouvons hypothétiquement reconstituer au complet les registres des douanes du temps; mais, parmi les objets qui durent figurer sur les *entrées*, nous signalerons ces fontaines de marbre dont Gênes, c'est-à-dire Carrare, avait le monopole, et dont tout palais véritablement digne de ce nom devait posséder un exemplaire.

Puis nous voyons s'ouvrir de vastes ateliers, comme ceux de Gaillon et ceux d'innombrables châteaux, où Français et Italiens travaillent ensemble et même où les Français travaillent souvent tout seuls, mais en exploitant concurremment avec leurs procédés nationaux quelques-uns des procédés et des usages italiens. Car je suis bien loin de nier l'existence d'une Renaissance française pratiquée dès la fin du XVe siècle, en France, par des Français. Mais je veux dire que le style de cette Renaissance, dans cette période définie de notre histoire et sous cette forme, n'était pas sortie tout entière du développement propre et spontané de l'art français. La France éclairée par ses rapports avec l'Italie avait évidemment adopté quelques traits d'un type étranger et s'était, dans une certaine mesure, convertie au dogme supérieur de la Renaissance italienne, c'est-à-dire au modèle ou prototype antique dont celle-ci, elle-même, procédait. Cependant, comme notre école n'avait renié aucun de ses instincts originaux, aucune de ses qualités primordiales, elle greffa en quelque sorte sur le tronc encore plein de sève de l'art bourguignon les doctrines italiennes qu'elle avait pris soin de tempérer et de rajeunir, et elle assura ainsi à la France une ère de splendeur qui devait bientôt rivaliser avec l'éclat lui-même de l'école d'Italie.

L. Courajod.



Lambrequin en papier peint. Fabrication de 1825.

CAUSERIE SUR LE PAPIER PEINT

CONFÉRENCE FAITE A LA BIBLIOTHÈQUE FORNEY, PAR M. FOLLOT.

(*Fin* [1]).

III

Ses transformations.

Je ne reprendrai pas l'industrie du papier peint à son premier début, en 1610. Je ferai remarquer seulement que, bien que la gravure ait été inventée presque en même temps que l'imprimerie, puisque l'estampe la plus ancienne que l'on possède date de 1406, ni Le François, de Rouen, ni ses successeurs, ne l'appliquèrent à l'impression du papier. Ainsi que nous l'avons dit, ce n'est que vers 1688 que Papillon, graveur, se servit le premier de planches en bois. On a dit aussi que le papier peint avait emprunté à l'industrie de la toile peinte la planche à imprimer. Nous ne le pensons pas, car on sait que, dans les premières manufactures de toiles peintes pour tentures, les toiles étaient peintes à la main : soit à Richmond, dans la manufacture que des Français étaient venus fonder en 1690, soit en Suisse, dans la manufacture que dirigeait à Neufchâtel un Français nommé Jacques Deluze. Ce fut le fils de cette industriel qui, en 1740, commença à se servir de la planche pour imprimer la toile. Oberkampf lui-même reconnaissait avoir appris à Neufchâtel tout ce qu'il savait de la toile peinte et imprimée. Or, puisque Papillon se servait de la planche pour imprimer le papier en 1688, l'industrie du papier peint avait précédé de cinquante-deux années celle de la toile dans l'emploi de la planche.

Ainsi, jusqu'en 1688, le papier est peint au pochoir, et plus tard il est imprimé à la planche. Il conserve pourtant son nom de papier peint, parce que les décorations, d'abord imprimées grossièrement, sont ensuite achevées au pinceau, et que les imagiers graveurs et enlumineurs qui concourent encore à sa fabrication lui font garder, et son titre, et les prérogatives attachées aux industries d'art. Au dire de Vasari, on peignait à la même époque en France sur des toiles des imitations de tapisseries. On en faisait également en velouté sur fond d'or, du genre de celle que je vais vous montrer et qui date de 1750.

Maintenant que nous avons vu comme première transformation la planche succéder au pochoir, et avant de suivre chronologiquement les autres phases du progrès de cette indus-

1. Voir la *Revue des Arts décoratifs*, VIIe année, p. 241 et 302.

Décor Louis XV, d'après Wagner.

Tenture imprimée chez Dufour en 1812.

SPÉCIMENS DE PAPIERS PEINTS (XVIIIe ET XIXe SIÈCLES).

trie, je dois vous indiquer que je scinderai l'histoire de ces transformations en deux périodes, la première commençant en 1700 et la seconde en 1836. Je prends cette date pour le commencement de la seconde période, parce qu'elle marque une révolution dans l'histoire du papier. En effet, jusqu'à ce moment, le papier blanc ne se faisait qu'à la forme, c'est-à-dire par feuilles : il fallait en coller vingt-quatre bout à bout pour produire un rouleau de 8 mètres 40 environ. Ce n'est qu'à partir de 1835 que l'on fait ce qu'on appelle le papier sans fin, dont l'invention est due à un Français du nom de Robert.

Il reçut de la Convention, en 1799, un brevet et une récompense nationale, à titre d'encouragement, de 8000 livres; mais, comme il avait épuisé toutes ses ressources pour la construction de son premier appareil, il chercha d'abord en France des fonds pour mettre à profit sa découverte. Il n'en trouva pas et partit pour l'Angleterre, chez les frères Fourdrinier, qui construisirent les premières machines. Robert mourut pauvre en 1811, et n'eut pas le bonheur de voir fonctionner sa machine en France.

Disons en passant que, depuis, le papier s'est prêté à beaucoup d'autres usages. En Angleterre et en Amérique on fait des roues de wagon en papier, des cylindres, des bateaux, des meubles plaqués, des cheminées d'usine, et bientôt peut-être fera-t-on aussi des canons en papier.

Mais revenons au papier exclusivement employé comme décoration murale. Nous avons dit que le commencement de notre première période aurait pour date 1700; c'est qu'en effet à cette époque la fabrication du papier peint n'en est plus à ses premiers essais. Ainsi que nous l'avons vu, Papillon lui a donné la planche à imprimer : cette planche est gravée sur bois de poirier pour les grandes parties pleines et sur buis pour les contours, car on ne faisait pas encore usage de la gravure en cuivre. Grâce à ses connaissances en chimie, Jean Papillon prépara également des couleurs pour le papier peint. Après les transformations ainsi opérées par Papillon, il faut aller jusqu'en 1785, époque où apparaît Réveillon, pour trouver des changements de quelque importance. On a prétendu que c'est chez Zuber de Mulhouse que l'on appliqua pour la première fois, en 1790, le jaune de chrome, le vert de Schweinfurth, le bleu minéral et l'outremer; mais il est certain que ces couleurs furent employées précédemment chez Réveillon, et nous pouvons seulement supposer qu'elles n'étaient pas préparées à l'aide des mêmes procédés. Nous possédons en effet quelques spécimens de papiers imprimés chez Réveillon en 1786. Le vert, le bleu, les tons d'or et l'or lui-même y sont employés, ainsi que vous pouvez le constater.

Je vous prie de remarquer aussi qu'avec les teintes dont j'ai parlé, le style Louis XVI est bien fidèlement observé : nous commencerons ainsi la constatation d'un principe que je dois poser dès à présent, et qui préside à toutes les transformations successives du papier peint. Ce principe est le suivant : « Le papier peint, comme tout ce qui est architecture, ornementation ou ameublement, se transforme toujours suivant le style et la mode de son époque. » C'est à l'aide de ce principe que l'on peut déterminer mathématiquement, pour ainsi dire, l'époque où l'on doit faire remonter la fabrication d'un panneau quelconque de papier peint, et vous pourrez remarquer en effet, à propos des papiers que j'aurai l'honneur de mettre sous vos yeux, qu'ils portent l'empreinte du moment où ils ont été fabriqués.

Après les tourmentes de la grande Révolution et après le chômage forcé de la maison Réveillon, l'industrie reprend son cours : toujours fidèle à son époque, le papier peint produit, après le style Louis XVI, des tentures en style grec et romain : des casques, des draperies enguirlandées, des couronnes, des trophées, enfin tout l'attirail de Bellone à la mode sous le Consulat et l'Empire; en voici quelques spécimens. Vers 1808, Joseph Dufour commença à faire des décorations en grisaille; c'est en 1814 qu'il fit paraître l'une des plus

Rideau en papier peint (1820).

Draperie imprimée en 1810.

SPÉCIMENS DE PAPIERS PEINTS (XIXe SIÈCLE).

belles créations du papier peint, je veux parler du décor de Psyché et Cupidon, tableau-tenture composé de 26 lés différents, ce qui faisait une décoration de plus de 14 mètres de longueur sur 2 de haut. Il fallut plus de 1500 planches pour fabriquer ce grand décor. A cette époque, également, un Anglais du nom de Henry William installa à Paris une manufacture spéciale d'imitations de bois, de marbres et d'agathes. Puis on reprit les prismés, genre de tentures dans lesquelles les fonds et les dessins imprimés étaient composés de différentes teintes fondues ensemble par bandes verticales. Je dois avouer que, malheureusement, pour le goût de l'époque, ce bariolage plus que fantaisiste eut un très grand succès. Le prismé n'était utile que lorsqu'il mélangeait des couleurs telles que le bleu et l'aurore, pour faire un ciel de paysage ou de camée : on nommait ainsi de petits panneaux destinés à servir de « devants de cheminées ». Tels furent à peu près les progrès accomplis par l'industrie du papier peint pendant la première période, qui s'arrête à 1835.

Nous abordons maintenant la seconde période, inaugurée, comme nous l'avons dit, par l'apparition du papier sans fin. A partir de ce moment, les rouleaux de papier ne sont plus composés de feuilles de 40 centimètres environ collées les unes au bout des autres; ils ont, d'un seul tenant, une longueur de 8 mètres 40; plus tard, pour les machines, les rouleaux seront des bobines de 840 mètres de longueur. En 1836, l'industrie du papier peint produisait de grands damas soit dorés, soit veloutés; chaque fabricant, à cette époque, moulait et teignait lui-même sa laine. Ce produit comprenait alors trop peu de nuances pour être l'objet d'un commerce spécial que Cerceuil, élève des Gobelins, exerça avec succès quelques années plus tard. Bientôt, les compositions d'Aimé Chenavard et de Polich enrichissent nos collections de fleurs, d'arabesques, d'oiseaux imprimés sur fonds glacés, alors en grande vogue. En effet, les fonds glacés venaient d'être l'objet d'une amélioration sensible : jusqu'alors ils brillaient fort peu, car ils avaient comme base le plâtre fin ou la chaux délayés à la colle. Grâce à Dauptin, qui inventa le blanc fixe, ils acquirent un grand éclat et une durée bien supérieure; ces qualités nouvelles donnèrent une grande valeur aux tentures en coloris citées précédemment.

Vers 1838 l'industrie subit une transformation d'une importance capitale ; je veux parler de l'introduction de la machine. Marchais et Bissonnet, à l'aide de machines mues à bras, avaient fait des tentatives d'impression, mais n'avaient obtenu que des coutils et des petites rayures. En même temps Zuber faisait aussi des essais avec les cylindres en cuivre dont on se servait pour imprimer les étoffes, mais il ne pouvait réussir que des dessins délicats, des tarots de cartes, etc., et non des grands dessins. Il y renonça et obtint les mêmes coutils et rayures au moyen du tire-ligne, ou boîte à compartiments qui dépose des couleurs différentes sur un papier que l'on tire en ligne droite. Un autre fabricant, Isidore Leroy, cherchait aussi à faire usage de la machine; en 1840, il prit un brevet pour une machine à imprimer le papier composée d'un ou de deux rouleaux gravés pour obtenir une ou deux couleurs. Il avait trouvé le drap sans fin, lequel tendu régulièrement répartit avec égalité sur le cylindre la couleur dont il s'est imprégné dans sa bassine. Ainsi introduite dans l'industrie du papier peint en France, la machine allait nous faire marcher de pair avec l'Angleterre; car, à cette même époque — il faut le reconnaître — Potter, imprimeur d'étoffes à Manchester, fabriquait à la vapeur, en se servant des mêmes cylindres que pour l'étoffe, des papiers peints à plusieurs couleurs et à très bas prix. Nous devions donc, tout en continuant l'article de luxe, mener de pair les procédés mécaniques, pour que les Anglais ne fussent pas les seuls à produire à bon marché les articles qui allaient devenir ceux de la grande consommation. Donc, si les Anglais ont les premiers utilisé la vapeur et si l'on doit à James Houtson de Manchester les grandes machines d'impression à 8 et

Papier peint connu sous le nom de « Panneau de Psyché », composition de Laffitte, impression de Joseph Dufour (1814).

10 couleurs, c'est aux Français Bissonnet et Isidore Leroy que revient l'honneur de l'application de la machine perfectionnée en France.

Un fabricant du nom de Bonnot aida la propagation de l'impression à la mécanique en imprimant exclusivement au cylindre des camaïeux en taille-douce. Comme les dessins dits de Perse étaient fort à la mode vers 1845, les fabricants faisaient imprimer chez Bonnot les camaïeux ou jeux de fond destinés à recevoir des impressions à la planche.

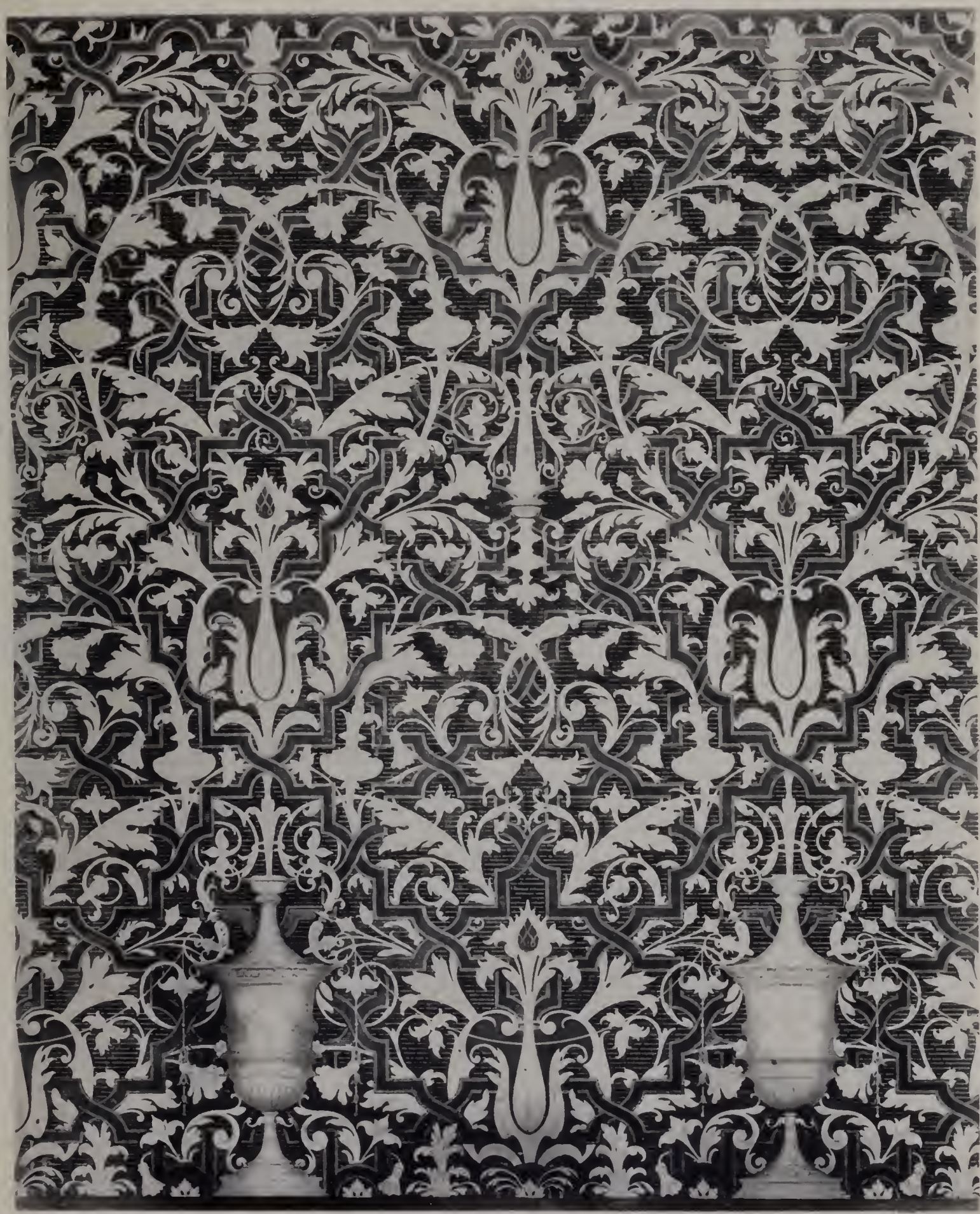
Pour suivre le développement des articles faits à la machine, arrivons tout de suite à 1860, car c'est à cette époque que les papiers anglais avaient envahi le marché français à cause de la modicité de leurs prix. Aussi Gillou et Thorailler, dont la fabrique date de 1814, montèrent-ils immédiatement des machines anglaises, et, grâce au bon goût de leurs dessins, et surtout à la solidité de leurs couleurs à la colle, ils éloignèrent du marché français les produits anglais, dont les couleurs préparées à la gomme ne pouvaient résister à l'humidité du collage. A partir de ce moment, les progrès de la machine en France sont indéniables; ils ont dépassé ceux de leurs rivaux étrangers, car à l'Exposition de 1867 on a pu voir des panneaux Louis XVI, et en 1878 un décor Louis XIV, des verdures en plusieurs lés, des motifs détachés comprenant jusqu'à 24 couleurs faits à la machine. Nous sommes donc de ce côté encore supérieurs aux étrangers, car rien de ce qu'ils ont produit n'est assimilable ni comme importance ni comme beauté du résultat, à ce que fabriquent actuellement nos grandes maisons de Paris et de la province, lesquelles, grâce à leur puissant outillage, protègent notre pays contre l'importation des genres à bon marché.

Mais revenons à 1840, et voyons si le progrès du papier imprimé à la planche n'a pas été entravé par celui de la machine. Dauptin fils commença à imiter les étoffes du moyen âge et de la Renaissance et rivalisa d'imagination et de connaissances techniques avec les autres fabricants de cette époque. On fit des veloutés prismés, des velours changeants ou caméléons, obtenus par la transparence des fonds peu couverts de tontisse; on fit aussi, en 1849, des veloutés diamantés, au moyen de nacre pilée que l'on mélangeait à la laine; mais ces produits eurent peu de succès. En 1851, M. Wolowski put dire dans son rapport à la suite de l'Exposition que l'industrie du papier peint peut s'élever aux plus hauts effets de l'art. En effet, chaque exposant s'était surpassé, et Délicourt surtout, qui tenait la tête de l'industrie, avait exposé sa splendide « Chasse dans la forêt », l'œuvre la plus importante que nous ayons à signaler dans la seconde période. Je vais vous en montrer un panneau. Ce décor, peint d'après Desportes, comprend plus de 4000 planches; il a coûté plus de 40 000 francs de mise en œuvre.

Il serait difficile et surtout trop long d'énumérer toutes les belles créations qui figurèrent à cette époque dans notre industrie; rappelons seulement le décor de la Jeunesse, dessiné par Muller, et surtout le fameux panneau du Pierrot, peint par Couture, que M. Desfossé, le digne successeur de Madère frères, ajouta en 1862 à ses nombreuses décorations ainsi que le décor de Marie-Antoinette de la maison Genoux. Du reste, les dessinateurs de cette époque, MM. Dumont, Gruchy, Régereau, Lanos et Coudère, étaient dignes des artistes qui les avaient précédés.

Mais le papier imprimé n'était pas le seul à la mode vers 1852; le papier velouté partageait avec lui la faveur du public, grâce à des procédés nouveaux qui avaient subitement accru son importance. Lapeyre, au moyen de pochoirs en papier découpé, obtenait des dessins et des rayures d'un aspect soyeux, et créait ainsi un article qu'il appela velouté florentin. En même temps, Délicourt inventait un article similaire exécuté à la planche et auquel il donna le nom de velouté soie. Seegers, ouvrier doreur sur cuir, frappait à froid, au moyen d'un balancier, des dessins sur des papiers veloutés, ou dorait à chaud ces mêmes dessins par les procédés ordinaires du relieur sur les fonds mats, glacés ou veloutés.

PAPIER PEINT (XIXe SIÈCLE)



CH. DELAGRAVE, ÉDITEUR

PHOTOTYPIE BERGERET & DE JOUX

COMPOSITION POUR PAPIER PEINT, DESTINÉ AU CHATEAU DE SAINT-ROCH

(PAR M. LECHEVALLIER-CHEVIGNARD)

Jusqu'en 1865 la dorure employée pour les beaux articles se faisait à la feuille; on ne savait pas faire briller la poussière d'or. Aussi les déchets de feuilles ayant déjà servi n'avaient aucune valeur. Au contraire, après 1866, quand on sut tirer parti de la poussière d'or, on ne faisait plus assez de feuilles pour en avoir le déchet et l'on dut fabriquer tout de suite de l'or en poudre, des brocarts, etc., prêts à être immédiatement appliqués. Quand plus tard, en 1869, M. Ballin perfectionna ce mode de travail avec son goût artistique et le concours modeste du graveur Soupir, le papier peint français fut encore redemandé dans le monde entier, et nos rivaux étrangers, toujours peu scrupuleux du reste, furent forcés de revenir nous prendre nos nouveaux procédés et copier même jusqu'à nos dessins. Je ne parlerai que pour mémoire de l'invention du velours cheviott, en 1877, et quand j'aurai cité les imitations de soierie en bronze teinté et les belles faïences que l'on fabrique aujourd'hui, je croirai en avoir assez dit sur les transformations et les progrès accomplis par l'industrie du papier peint.

Aussi, devant ce passé si complet, auquel chaque fabricant a contribué selon l'importance de sa maison, étant admis que tout ce qui peut servir à la décoration a été fait, nous croyons que la voie future doit être de rendre ces résultats plus pratiques, et d'obtenir à meilleur marché ces belles imitations dont on ne saurait plus se passer aujourd'hui. C'est pourquoi l'institution de la bibliothèque Forney était indispensable : grâce à l'étude des matériaux qu'elle renferme, les artistes industriels produiront des compositions nouvelles, et, à l'aide de notre outillage perfectionné et du concours de nos collaborateurs, notre industrie deviendra la seule possible pour la décoration de nos demeures. Nous espérons donc que cette fondation portera ses fruits parmi toutes les industries d'art, et que grâce à l'intérêt passionné que l'on porte aujourd'hui à l'industrie, et dont le legs Forney est une des manifestations, si le xve siècle a été le siècle de la Renaissance de l'art pur en France, le xixe sera celui de la Renaissance de l'art industriel.

FOLLOT.

Fragments d'un papier peint exécuté par Joseph Dufour (1800).

LES MAISONS D'ARTISTES

L'ATELIER DE M. ALMA TADEMA, A LONDRES

Nous n'avons pas à parler ici des œuvres ni du talent de M. Alma Tadema, dont la réputation est aujourd'hui européenne. Nous ne voulons dans cet article qu'introduire le lecteur chez le grand artiste néerlandais qui a depuis longtemps conquis droit de cité en Angleterre, sa patrie adoptive. Au point de vue de l'art décoratif, rien ne nous semble plus instructif que l'étude de ces intérieurs des maîtres contemporains de la peinture. M. Alma Tadema tout d'abord est de ceux qu'il est intéressant d'étudier, dirons-nous, sous ce rapport, et fort heureusement nous pouvons voir autrement que par le trou de la serrure comment il s'est aménagé et emménagé chez lui. Voici le vestibule d'entrée. De chaque côté une porte. Celle de gauche conduit à l'atelier de Mme Alma Tadema et au jardin d'hiver; celle de droite donne accès à la bibliothèque, dont l'ameublement est de style gothique. Ces portes s'ouvrent en dehors dans le vestibule, où elles se rejoignent et peuvent être attachées de manière à barrer le passage et à ne laisser d'entrée que par les chambres étroites et longues qui mènent à l'autre bout du vestibule et à l'escalier qu'il faut monter pour arriver aux salons et à l'atelier de M. Alma Tadema.

Les portes ainsi disposées de façon à figurer deux battants ont des panneaux peints. Sur l'une d'elles est le portrait de Mme Alma Tadema par son mari. Cette partie de l'habitation, portant le nom de Townshend house et située à la porte nord de Regent's Park, a été fortement endommagée par une explosion qui eut lieu il y a quelques années sur le canal du Parc. Les deux portes ont été presque totalement mises en pièces, mais le panneau dont nous parlons a été respecté par le hasard, qui cette fois a fait évidemment preuve de galanterie.

Le portrait est exécuté avec la maestria habituelle de l'artiste. Les traits sont d'une pureté irréprochable et la figure très expressive est mise en relief par le chapeau bleu. Sur un autre panneau figure un autre portrait qui a été exposé naguère dans la Grosvenor Gallery et qui est dû également à M. Alma Tadema. Des bustes, des statuettes témoignent des hommages rendus par un grand nombre de sculpteurs anglais et étrangers à la maîtresse de céans. Le nom de Mme Alma Tadema est inscrit en caractères antiques sur le mur et les panneaux. Au-dessus de la porte du salon on lit les dates des événements importants de la vie du peintre, celles de son arrivée en Angleterre, de son mariage, ce qui fait de Townshend house non seulement un musée, mais encore et surtout un véritable *home* dans le sens intraduisible que lui donne la langue anglaise. On constate aisément que l'artiste vit chez lui, que ce toit sous lequel il habite est le sien, que chaque pièce de la maison garde

le souvenir de sa présence. Pas de recoins délaissés; l'animation a pénétré partout et partout on devine le maître du logis. A Townshend house tout parle des travaux, du bonheur, des succès de M. Alma Tadema. La demeure entière dans son ensemble et dans ses détails n'est à tout prendre qu'un reflet perpétuel de sa vie; les livres de la bibliothèque, les tentures des murs, les tapis des tables et des parquets, tout raconte son existence. Il va sans

L'atelier de M. Alma Tadema.

dire que si cet intérêt biographique se reconnaît dans chaque partie des appartements, c'est dans l'atelier de l'artiste qu'on le saisit plus qu'ailleurs. La pièce ou travaille M. Alma Tadema est carrée. L'entrée est à gauche dans l'encoignure. A droite sur un piédestal se voit le buste du peintre. La décoration de style pompéien est exécutée en rouge et jaune par le maître lui-même. En quittant l'atelier on descend trois marches pour pénétrer dans une enfilade de petits salons. L'un de ceux-ci, le salon des colonnes, est soutenu par des piliers d'ordre ionique; de grand coussins recouverts d'étoffes orientales sont entassés sur les sièges et les sofas, et d'épais tapis, petits de dimensions, éclatants de coloris, sont jetés sur le parquet en mosaïque. Une partie de ce salon, qui n'a pas de portes et dont l'entrée

est simplement ornée de rideaux, a été tendue d'applications en velours persan de nuances cramoisies dont l'ancienneté est, dit-on, fabuleuse. Elles proviennent d'un ancien palais de Venise; entre le velours et le plafond jaune règnent des dessins au patron; les embrasures des fenêtres sont revêtues d'onyx mexicain. Plus loin est la chambre d'or où l'on entre sous une arcade dessinée par le maître. Dans l'épaisseur des murs sont encastrés des rayons chargés de poteries et de chefs-d'œuvre de la céramique. Au-dessous de ces rayons pend

La chambre de M. Alma Tadema.

un rideau chinois en soie jaune, bleue et or. Le parquet est d'ébène et d'érable. Un lambris de cinq pieds de haut court au pied du mur et se termine à sa partie supérieure par une tablette où sont déposées des porcelaines de Chine. Au-dessus du lambris est une réduction en ivoire encadré d'ébène de la frise du Parthénon. Cette frise elle-même est surmontée d'une bande d'or qui se prolonge jusqu'au plafond où elle s'épand. Le mobilier sans caractère distinctif jure un peu avec cette profusion de l'éclat. Ces ors devaient dans la première pensée de l'artiste servir de fond et de cadre à des peintures qu'il se proposait de faire en fresque; mais il y a renoncé pour ne pas détruire l'effet de la décoration. La fenêtre n'a ni vitres ni glaces. Mais les châssis enferment des plaques d'onyx mexicain presque transparent, et les meneaux dessinent les initiales du peintre ou de Mme Alma Tadema. Sur une console isolée se trouve un grand *crater* ou *oxybaphus*, reproduction

de celui d'Hildesheim, exécuté en argent massif et pesant trente livres romaines.

C'est dans cette même chambre d'or dont les conditions acoustiques défient toute critique qu'est le fameux piano du peintre en bois précieux incrusé d'ivoire, de cuivre, d'albâtre, dans le style byzantin; sur une feuille de vélin tendue au-dessus de la table d'harmonie on lit les noms de tous les virtuoses qui ont fait parler l'âme de cet instrument merveilleux. Une double arcade sépare la chambre d'or de l'appartement hollandais et moyen âge qui forme la dernière pièce de ce petit groupe de salons minuscules. A l'époque où Townshend house fut presque entièrement détruit par l'explosion, une magnifique collection de vieux bahuts hollandais subit des dégâts irréparables, et c'est avec leurs débris qu'ont été faits les panneaux qui couvrent maintenant les murs de cette chambre. Une verrière du XVIe siècle tamise à travers ses treillages de plomb une lumière mourante. De vieux volets en chêne solidement emboîtés dans l'acier protègent ce chef-d'œuvre.

Au-dessus des panneaux et sur les plafonds une couche de couleur très pâle marie ses effets à ceux de la porcelaine bleue et blanche qui s'accroche, se suspend ou s'étage avec un désordre voulu. Deux ou trois vieilles toiles hollandaises complètent cette décoration, qui rappelle les intérieurs du baron Leys, le célèbre *moyenagiste* dont M. Alma Tadema est le disciple. Il n'y a pas jusqu'à l'escalier où l'on arrive au sortir du dernier salon qui n'ait son cachet propre. Une tenture en papier Morris, du modèle grenadine, couvre les murs avec un soubassement en brun foncé. Dans la cage de l'escalier point d'autres ornements qu'une collection de photographies d'après les tableaux de M. Alma Tadema. Le rez-de-chaussée de la maison est occupé par la salle à manger, la bibliothèque et l'atelier de Mme Alma Tadema, dont nous avons déjà fait mention. Cet atelier est divisé en compartiments. Dans l'un d'eux domine l'élément japonais. Des trophées d'éventails entourent les lampes. La pièce est ainsi plongée dans une pénombre qui rend encore plus saisissante l'impression produite par le magnifique tableau du peintre, *La mort du premier-né*. Un piano fait partie du mobilier. Moins beau que celui dont nous venons de parler, il emprunte sa valeur aux peintures que M. Alma Tadema et sa femme y ont exécutées en rivalisant pour ainsi dire de talent. De cette pièce on passe dans une autre d'un goût tout à fait différent. Le haut des murs est tendu de cuir de Cordoue et le soubassement est partagé en panneaux ornés de dessins décoratifs.

Puis on arrive dans le jardin d'hiver garni de plantes d'un effet pittoresque rangées autour d'une vasque en marbre blanc qu'un mascaron antique remplit d'eau. Le buste de Mme Alma Tadema dû au ciseau de M. Dalou est encadré par le feuillage des plantes. Au plafond de ce jardin d'hiver est suspendu un hamac indien entouré de lanternes vénitiennes. La salle à manger avec ses lambris en sparterie et ses vieilles aquarelles est attenante. Une porte ouvre dans la bibliothèque, dont le guéridon gothique a été dessiné par M. Alma Tadema. En quittant Townshend house on jette involontairement un regard en arrière, et tout en songeant aux merveilles que l'on vient d'admirer, on fixe les yeux sur la tête grotesque en bronze, copiée d'après l'antique, qui forme le marteau de la porte.

Tel est le bric-à-brac délicieux du peintre qui excelle à reproduire le bric-à-brac de l'antiquité. Mais pourquoi faut-il que le goût de tant d'artistes de nos jours ait fait adopter pour la décoration de nos appartements modernes la mode d'une archéologie hétéroclite, souvent si peu personnelle et si étrange!

J. B.

LA BIBLIOTHÈQUE

DE

L'UNION CENTRALE DES ARTS DÉCORATIFS

—

La vente récente de la collection d'estampes appartenant à M. V. Poterlet a permis à l'Union centrale d'acquérir une suite nombreuse de planches gravées et d'ouvrages intéressant l'histoire de l'art décoratif. Cette collection avait été formée depuis longtemps dans un but d'utilité pratique par M. Poterlet, habile dessinateur, auquel les industries du papier peint et des tissus doivent une grande quantité de compositions. L'annonce de cette vente, l'une des plus importantes par le nombre que l'on connût en ce genre, avait attiré plusieurs établissements publics et la majeure partie des amateurs spéciaux. La ville de Paris y a fait plusieurs acquisitions pour la bibliothèque Forney, mais le principal acheteur a été la Société de l'Union centrale, qui s'est vu adjuger un total de soixante-quinze lots, dont quelques-uns comprenant plusieurs numéros du catalogue, pour la somme approximative de 10 000 francs. Les choix faits par l'Union portent principalement sur les modèles de l'industrie française du XVIIe et du XVIIIe siècle. On y remarque l'œuvre de Bérain et une suite de gravures d'après Audran, Lesgaré, Roupert, Marot, Lepautre, Toro, Mansard, Pineau, Huquier, Oppenordt, Gillot, Watteau, Ranson, G. Saint-Aubin. Salembier, Cauvet, Pillement, Dugourc, Demarteau, Messonier, Prieur, Forty, de Cuvillier, Boucher fils, de Lalonde, Delafosse, et d'autres graveurs d'ornement français et étrangers. Ces gravures, jointes à une collection moins nombreuse, mais choisie avec beaucoup de goût, qui avait été acquise en 1885 à la vente du dessinateur Prignot, serviront de premier fonds pour la constitution d'un recueil méthodique d'ornements que l'Union centrale se propose d'établir à la bibliothèque de la place des Vosges. On y réunira une collection de gravures que l'Union centrale possédait depuis longtemps et une suite considérable de photographies offertes ou acquises dans les dernières années.

Dès aujourd'hui, ces pièces sont assez nombreuses pour qu'il soit possible de les mettre dans des portefeuilles à la disposition du public, en adoptant comme mode de classement l'ordre chronologique dans chaque branche de l'art décoratif. Les travailleurs trouveront, dans ces nouveaux volumes, la suite historique de chacune des divisions qu'ils voudront étudier, soit qu'il s'agisse d'un lit, d'un siège, d'un vêtement, d'une pièce d'orfèvrerie ou d'un panneau d'appartement, et ils pourront ainsi établir des comparaisons instructives entre le style et les formes des monuments aux diverses époques de l'art. Ce recueil de modèles avait manqué jusqu'ici à la bibliothèque de l'Union centrale, où il est appelé à rendre de réels services aux jeunes gens qui désirent s'instruire par les exemples du passé, et aux industriels qui en interrogeront souvent les pages, alors

qu'ils s'efforceront de trouver des formes nouvelles. Cet ensemble de documents viendra compléter très utilement l'immense collection de dessins et d'échantillons de tissus divers, de broderies, de dentelles et de papier peint qui a été organisée depuis plusieurs années et qui est l'objet de communications fréquentes aux lecteurs de la place des Vosges.

L'Union centrale n'entend pas limiter les bornes du recueil qui est en préparation, aux diverses périodes de l'art ancien. Elle se propose d'y faire entrer les spécimens les plus intéressants de l'industrie moderne, de manière à placer en regard les manifestations du passé et celles du temps actuel. Pour remplir la dernière partie de ce programme, elle croit devoir adresser un pressant appel aux artistes et aux industriels qui posséderaient des gravures ou des photographies exécutées d'après leurs œuvres, en les priant d'en disposer en faveur de la bibliothèque de l'Union centrale. Il reste souvent, dans les cartons des amateurs et des dessinateurs, un certain nombre de documents qui, étant isolés, perdent toute leur valeur, tandis qu'ils prendraient un intérêt considérable s'ils étaient réunis à des pièces similaires. Nous espérons que les lecteurs de la *Revue* voudront bien s'associer aux efforts de l'Union centrale et l'aider à développer une entreprise iconographique qu'elle considère comme indispensable à l'éducation artistique de nos dessinateurs industriels. Déjà plusieurs dons lui sont parvenus; nous en donnerons prochainement la liste.

A. DE CHAMPEAUX.

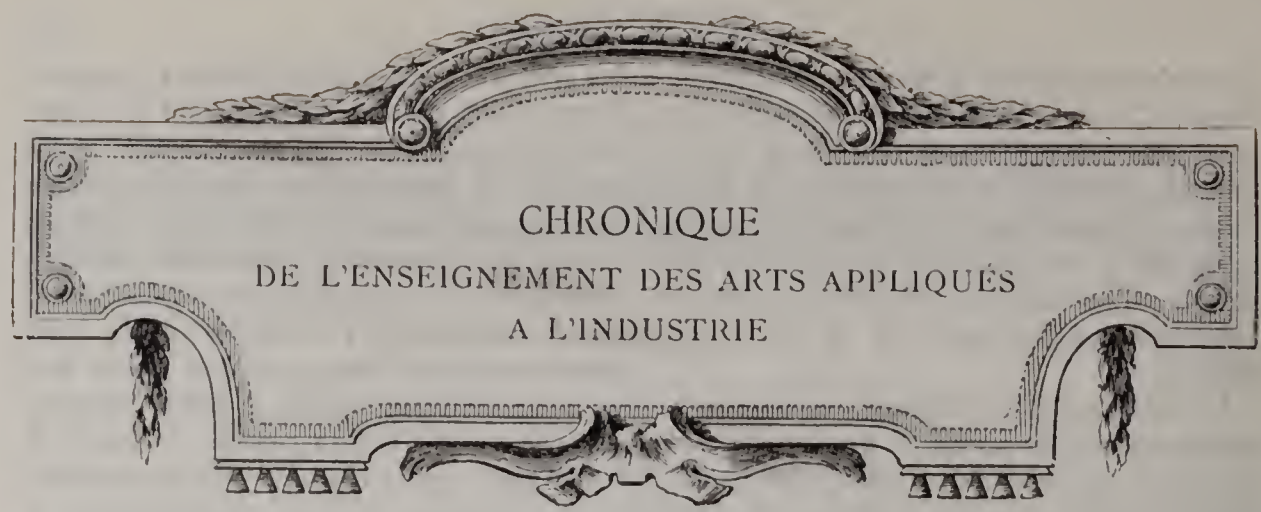
BIBLIOGRAPHIE

DER SCHATZ DES FREIHERRN KARL VON ROTHSCHILD. — MEISTERWERKE ALTER GODLSCHMIEDEKUNST AUS DEM 14-18 JAHRHUNDERT. Herausgegeben von *F. Luthmer*. — Francfurt am Main, Verlag von Heinrich Keller.

La collection du baron Frédéric-Charles de Rothschild est l'une des plus riches qui existent en orfèvrerie allemande. L'une des dernières et des plus importantes œuvres recueillies par cet infatigable amateur, qui est mort récemment, était une grande pièce décorative exécutée par Wentzel Jamitzer pour servir de motif central à un surtout de table. Après avoir été longtemps exposée au Musée germanique de Nuremberg, le baron Karl l'avait obtenue des possesseurs à un prix qui dépasse de beaucoup la valeur ordinaire des objets d'art.

La publication entreprise par M. Luthmer contient 100 planches reproduisant les meilleurs spécimens d'orfèvrerie de cette riche collection. Une partie appartient à l'art sévère du xve siècle; les autres ont été ciselées à une époque plus voisine de la nôtre. Si parfois quelques-unes de ces œuvres paraissent alourdies par la composition un peu surabondante de l'esthétique allemande, elles se relèvent par leur exécution merveilleuse et, à ce titre, elles méritent de servir de modèles aux artistes actuels.

Nous espérons que cette première publication sera suivie par d'autres volumes qui feront connaître successivement les diverses séries de la collection Karl de Rothschild.



L'ÉCOLE D'HORLOGERIE DE PARIS

Le 24 avril dernier, dans l'après-midi, a eu lieu, dans le XIXe arrondissement, rue Manin, près des fortifications, sous la présidence de M. Lockroy, ministre du commerce et de l'industrie, la cérémonie de la pose de la première pierre des nouveaux bâtiments de l'école d'horlogerie.

Auprès de M. Lockroy avaient pris place : MM. Rodanet, président-directeur du conseil d'administration de l'école d'horlogerie; le capitaine Monnier, représentant le président de la République ; de Heredia , député ; Mesureur et Cattiaux, conseillers municipaux ; Moreau, maire du XIXe arrondissement, etc.

Après avoir remercié les autorités, M. Rodanet a fait l'historique de la création de l'école d'horlogerie de Paris, entièrement due à l'initiative privée, et a déclaré que, au nom de la chambre syndicale de l'horlogerie, il exprimait l'espoir que le Conseil municipal de Paris voterait une subvention pour l'achèvement de l'école. M. Rodanet a ajouté qu'il pouvait dès maintenant annoncer pour le 1er avril 1888 l'inauguration de l'école d'horlogerie de Paris.

M. Lockroy a pris la parole après M. Rodanet. Le ministre du commerce a déclaré qu'il était du devoir du gouvernement, dans un régime démocratique, de soutenir et d'encourager les entreprises dues à l'initiative privée.

Faisant allusion à l'Exposition universelle, M. Lockroy a dit que c'est en vain qu'aujourd'hui nous voyons, « à l'étonnement de ceux qui aiment leur pays, certains champions des régimes déchus entraver la grande œuvre de régénération nationale ».

Il a ajouté que le Parlement, qui s'intéresse avec tant de passion à l'enseignement technique, n'aura rien à regretter des dépenses qu'il a faites, quand il aura vu s'édifier des œuvres telles que celle qu'il a le plaisir de célébrer aujourd'hui.

M. Mesureur a adressé à la chambre syndicale les félicitations du conseil municipal, a félicité également l'esprit d'initiative qui a présidé à la fondation de l'école d'horlogerie et a déclaré que, « quand on attend tout de l'État et de la protection, on est bien près de reconnaître son infériorité. Une des gloires de notre époque sera d'avoir bâti des écoles. Ces monuments seront dans l'avenir la gloire de la France du dix-neuvième siècle. »

Puis M. Lockroy a fait à M. Rodanet, au nom du gouvernement, la remise des insignes d'officier de la Légion d'honneur et a remis une médaille d'honneur à M. Piart, ouvrier horloger, employé depuis quarante ans chez M. Garnier, 16, rue Taitbout.

Il a été donné ensuite lecture du texte de l'inscription gravée sur la plaque métallique qui a été placée en même temps que différents documents et des pièces de monnaie dans la première pierre, et M. Lockroy, à qui une truelle d'argent a été offerte par la chambre syndicale, a procédé à la mise en place de cette pierre.

La nouvelle école d'horlogerie de Paris n'est point, à proprement parler, une œuvre nouvelle. La chambre syndicale de l'horlogerie de Paris, fondée en 1872, avait eu l'idée dès 1874 d'organiser chez elle, à ses frais et sans aucune intervention de l'État, l'enseignement pra-

ORFÉVRERIE (XVIIIe SIÈCLE)

CH. DELAGRAVE, ÉDITEUR, PARIS.

PHOTOTYPIE J. ROYER, NANCY.

PENDULE DU TEMPS DE LOUIS XVI

(COLLECTIONS DU MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS)

tique de l'horlogerie. Elle commença par fonder des concours généraux annuels auxquels étaient admis tous les patrons, tous les ouvriers et tous les apprentis résidant en France; des récompenses d'une importance assez considérable étaient décernées chaque année. On se proposait de stimuler par ce moyen l'émulation des maisons concurrentes et de relever le niveau de la production nationale. L'usage de ces concours s'est maintenu depuis douze ans. Mais, en 1880, on en constata l'insuffisance; il ne suffisait pas d'appeler au bénéfice et à l'honneur de récompenses diverses des maisons déjà riches, des ouvriers très instruits, et quelques apprentis exceptionnellement doués; il fallait former des ouvriers et des apprentis.

Les concours sont la consécration naturelle d'un enseignement donné. Or, les concours existaient, mais l'enseignement n'existait pas, La chambre syndicale décida alors de le créer. Une Société se forma, élabora des statuts, fixa des programmes, recueillit une cinquantaine de mille francs, et, le 6 mars 1881, l'école d'horlogerie de Paris fut inaugurée.

A l'ouverture de la présente année scolaire, 119 élèves avaient déjà passé par l'école : 73 élèves de Paris, 41 élèves de province, 5 élèves de l'étranger. Sur ce nombre, 28 boursiers ont été instruits gratuitement. Les autres élèves sont des demi-pensionnaires ou des internes payants.

L'école que nous venons de visiter occupe actuellement trois étages d'un corps de bâtiments resserré de la cour de Bretagne, au faubourg du Temple. Au premer étage, le secrétariat et les ateliers, assez spacieux et convenablement éclairés par de larges baies vitrées donnant sur la cour. Le premier atelier est occupé par les apprentis de première année. On leur enseigne la fabrication des outils dont ils auront plus tard à se servir, et, en outre, le limage, le polissage et le tournage des grosses pièces qui servent à la fabrication des pendules. L'atelier suivant est occupé par les élèves de seconde année; on y enseigne la fabrication et le montage complet de la pendule. Il y a là de petits chefs-d'œuvre de précision et d'élégance sortis des mains d'ouvriers de seize ans...

Dans le dernier atelier sont les élèves de troisième et de quatrième année; ce sont des ouvriers accomplis : ils fabriquent la montre.

Le travail manuel est dirigé dans chaque atelier par un contre-maître. Chaque semaine, un membre de la chambre syndicale d'horlogerie, délégué du conseil d'administration de l'école, passe l'inspection des ateliers et contrôle la marche générale des travaux.

Au deuxième étage sont les trois salles d'études correspondant aux trois ateliers de l'étage inférieur. C'est là que sont donnés, le soir, les cours théoriques, — la journée étant absorbée tout entière par les travaux manuels. Les matières de ces cours sont : le dessin, la langue française et les sciences. L'enseignement scientifique est donné, dans les deux classes supérieures, par M. Chaix, chef des travaux techniques à l'École centrale.

La serrurerie polychrome. — Jusqu'ici on s'était accordé à dire que la serrurerie d'art n'empruntait autrefois aucun de ses éléments de beauté décorative à la peinture. Cette opinion était d'autant plus accréditée que les musées en possession d'objets anciens en fer forgé n'offraient aucun spécimen de serrurerie polychrome. Un critique allemand, M. Julius Lessing, déjà connu par de bons travaux sur les arts industriels et par sa collaboration avec M. Lippmann à la grande *Histoire de l'art allemand*, vient de s'inscrire en faux contre la théorie généralement reçue.

Il attribue la destruction de la plupart des ouvrages de serrurerie polychrome à la pratique adoptée par les marchands de passer le fer au feu, sous prétexte de le dépouiller de la rouille. Le seul résultat qu'ils obtiennent, dit-il, est de faire disparaître les ornements en couleur qui figuraient dans l'œuvre primitive. M. Lessing a trouvé heureusement au musée de Berlin des objets en fer forgé d'acquisition récente, qui ont échappé à ces procédés de nettoyage. En enlevant successivement les diverses couches de poussière, de rouille ou d'enduits protecteurs, minium et autres, qui les recouvraient, il a pu faire reparaître dans un état de conservation plus ou moins parfaite les peintures originelles. Il estime que, dans certaines églises, on doit pouvoir retrouver des œuvres de serrurerie polychrome qu'un simple savonnage dépouillerait de leur couche de poussière séculaire. M. Lessing croit pou-

voir dès maintenant déterminer les grandes lignes de l'histoire des applications de la peinture au fer forgé. Suivant lui, l'époque gothique et le XVIe siècle ont surtout fait usage de la couleur dans la serrurerie artistique. Il en donne pour exemple des peintures de porte gothique peinte en rouge avec des ornements blancs et une belle grille de Munich où le feuillage et les branches d'arbre sont en vert avec des fleurs en blanc et en rouge. Il croit que toutes les têtes de profil et les figures grimaçantes qui terminent les barreaux de grilles du XVIe siècle étaient peintes. « Si l'on n'avait pas compté sur la couleur, dit-il, on aurait creusé plus profondément les lignes destinées à marquer les traits, et on aurait évidé ou percé les yeux; d'ailleurs les traces de la couleur s'y rencontrent fréquemment. On peignait aussi les figures d'anges et les emblèmes allégoriques que l'on trouve si souvent dans les grilles d'église. Le rouge foncé, le bleu vif, le vert clair mêlés à l'or étaient le plus employés. Il est, en outre, difficile d'admettre qu'on se soit borné à peindre les figures pour laisser tout le reste en noir. » M. Lessing a vu à Moscou, dans la partie ancienne du palais des tsars, une grille polychrome du XVIIe siècle parfaitement conservée. Il croit que dès que l'on s'occupera de diriger sérieusement des recherches dans ce sens, les découvertes se multiplieront rapidement.

NÉCROLOGIE

Le 12 avril dernier, est mort M. Paul Dalloz, directeur du *Moniteur universel;* il était membre du Comité directeur de l'Union centrale des Arts décoratifs, et avait été un des promoteurs de cette Société, un des plus zélés partisans de ses doctrines, un des plus éloquents défenseurs de la cause nationale qu'elle soutient. Que de fois, dans les journaux qu'il dirigeait, il avait fait trêve à ses nombreuses occupations et avait délaissé la politique pour écrire quelques articles d'une verve et d'un humour charmants, sur les œuvres de nos artistes de l'industrie, que nul ne savait mieux que lui décrire et pour ainsi dire animer. « C'est une tâche ingrate que tu entreprends là, lui avait dit jadis Théophile Gautier, que de faire vivre avec des mots des choses mortes. » Paul Dalloz, alors, débutait dans la carrière en écrivant ses comptes rendus de l'Exposition de Londres, en 1851, et en parlant des faïences de Doulton, des orfèvreries d'Elkington. Depuis, il avait progressé, et ses études sur l'Exposition de 1878, si remarquables, d'un jugement si sûr, avec des éclats de plume dont son collaborateur Paul de Saint-Victor très sincèrement s'émerveillait, mériteraient d'être recueillis en volume par ses héritiers.

Le président de l'Union centrale des Arts décoratifs, M. Antonin Proust, dans une séance du Conseil d'administration de la Société, tenue le 16 avril, a excellemment rendu hommage à Paul Dalloz en prononçant les paroles suivantes :

MESSIEURS,

L'Union centrale des Arts décoratifs vient d'avoir la douleur de perdre l'un des membres les plus éminents de son Conseil d'administration, M. Paul Dalloz. Les occupations nombreuses de M. Paul Dalloz, ses longues souffrances, ne lui ont pas permis de prendre à nos travaux la part active qu'il désirait y prendre. Mais M. Paul Dalloz avait été l'un des premiers adhérents à l'Union centrale et le premier souscripteur à la Société du musée des Arts décoratifs, créée en 1878, par M. le duc de Chaulnes, et il a pu souvent apporter à l'une et à l'autre de ces associations les sages et utiles conseils que lui suggérait son amour passionné des grandes manifestations de l'art français.

Il s'est d'ailleurs toujours fait, en toute circonstance, le défenseur ardent de cette cause de l'art national, que notre patriotisme s'efforce de faire prévaloir.

A ce titre, il laisse parmi nous des regrets unanimes et profonds dont je demande la permission de me faire en votre nom l'interprète auprès de sa famille.

Ces paroles ont été accueillies par d'unanimes témoignages de sympathie.

Le rédacteur en chef gérant : VICTOR CHAMPIER.

COULOMMIERS. — IMPRIMERIE P. BRODARD ET GALLOIS.

LA DÉCORATION DES PORTES (XVIIIe SIÈCLE)

CH. DELAGRAVE, ÉDITEUR

PARIS, RUE SOUFFLOT, 15.

PORTE DOUBLE A PLACARDS, AVEC RICHES ORNEMENTS

COMPOSITION DE L'ARCHITECTE BLONDEL, PUBLIÉE EN 1727, CHEZ MARIETTE

BIBLIOTHÈQUE DU *Musée des Arts décoratifs* (FONDS POTERLET).

RAPPORT DE M. ANTONIN PROUST

SUR LE

MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS[1]

MESSIEURS,

DEPUIS que l'Union centrale des Arts décoratifs a été reconnue comme établissement d'utilité publique, nous avons eu six assemblées générales ordinaires et une assemblée générale extraordinaire.

L'objet principal de ces réunions a été la création à Paris d'un *musée national des Arts décoratifs*.

Vous penserez sans doute que le moment est venu de s'expliquer très complètement sur la constitution de ce musée.

L'Union centrale, Messieurs, a toujours plaidé avec une fidélité, avec une constance qui lui font le plus grand honneur, la cause absolument juste et éminemment française de l'unité de l'art. Elle a revendiqué en faveur de notre génie national des traditions qui donnent un démenti formel aux théories qui voudraient nous faire dater de la Renaissance italienne et de l'interprétation que l'Italie a donnée de l'antiquité. Elle s'est en outre refusée à admettre cette prétendue distinction entre l'art et les beaux-arts, en montrant à Cluny, dans la galerie d'Apollon au Garde-Meuble, dans les palais nationaux et dans les collections privées, les admirables chefs-d'œuvre des artistes qui pensent que l'art peut

1. Nous publions sous ce titre le rapport présenté par M. Antonin Proust à l'assemblée générale de l'Union centrale des Arts décoratifs, qui a été tenue le vendredi 29 avril dernier.

être en toutes choses et qui en ont à toutes les époques prodigué l'expression par les moyens les plus variés.

Forte de cette conviction, l'Union centrale a poursuivi la création d'un musée ouvert à toutes les manifestations de l'art, sans exclusion aucune, et elle a tracé le programme de ce musée dans une suite d'expositions où ont été successivement passées en revue les différentes productions de l'art, en adoptant comme élément de classement la matière employée, sans dedaigner l'ordre chronologique. Cette méthode, consacrée par le succès, est celle que nous avons décidé de prendre comme base de la constitution du musée national des Arts décoratifs. Mais ici se pose une question : Comment recruter les chefs-d'œuvre qui ont illustré chacune des séries qui ont figuré dans nos expositions? Sera-ce au moyen d'objets originaux ou d'objets reproduits? Pour ma part, je me suis toujours efforcé de faire prévaloir cette opinion que le musée national des Arts décoratifs doit être formé, toutes les fois que cela est possible, d'objets reproduits. Toutes les séries ne se prêtent pas également à une reproduction fidèle, mais pour la plupart les moyens de reproduire ont fait de tels progrès que c'est à ces moyens que l'on doit de préférence recourir. Je dis de préférence, parce qu'il vaut mieux posséder la reproduction d'une œuvre irréprochable que l'on peut rééditer et répandre sans crainte, que de se rendre acquéreur d'une œuvre parfois incomplète, souvent complétée, et qui est pour ces motifs peu recommandable. Si l'on voulait, au reste, composer le musée national des Arts décoratifs d'objets originaux, donnant une expression exacte de toutes les manifestations de l'art, on y perdrait son temps, sa peine et son argent.

La réunion que l'on se propose de faire deviendrait impossible. Le Musée national des Arts décoratifs est, d'autre part, tenu de se reproduire, et s'il ne se reproduit pas d'après les modèles les plus justement admirés, il sera sans crédit. Cette conception du musée qui se reproduit n'est d'ailleurs pas nouvelle. Elle date de la création même des musées. Le Musée du Louvre a, dès l'origine, pris soin d'établir, à côté de ses galeries d'exposition, des ateliers de moulage et de calcographie destinés à vulgariser les sculptures et les dessins qu'il possède. Et le dernier musée créé, le musée des moulages de l'architecture et de la sculpture française au Trocadéro, a érigé en véritable système le procédé de la vulgarisation des œuvres d'art. En 1876, lorsque j'ai proposé au Conseil supérieur des beaux-arts de faire le musée des moulages français, dont en 1879 j'ai dû à nouveau solliciter la création de la Commission des monuments historiques et qui a été décidé à cette date sur le très remarquable rapport de Viollet-le-Duc, j'ai insisté sur la facilité qu'offrait le procédé du moulage pour réunir rapidement les plus belles œuvres de l'architecture et de la sculpture françaises, et sur l'impossibilité de recommencer avec des originaux une réunion de fragments semblable à celle qu'avait entreprise Alexandre Lenoir il y a quatre-vingt-dix-huit ans. En quatre années, la Commission des monuments historiques a pu réunir un ensemble d'œuvres qui font l'admiration du monde entier, et il lui a été, de plus, facile de mettre immédiatement à la disposition de ceux qui en faisaient la demande des épreuves prises sur les moules faits en vue de la création même du musée. Il convient d'ajouter que le musée du Trocadéro, dans son développement actuel, n'a pas coûté plus de 500.000 francs, bien que le prix des moulages de grande dimension ait été fort élevé. Si l'on triple la dépense pour le musée national des Arts décoratifs, parce que les reproductions galvanoplastiques sont coûteuses, on est assuré de réunir, pour une somme de 1,500.000 francs, un ensemble déjà très important de reproductions dans chacune des séries prévues. Si la dépense d'argent est modeste, la dépense de volonté et d'assiduité est, en revanche, beaucoup plus grande. La sous-commission des monuments historiques qui a formé le musée du Trocadéro a tenu chaque semaine, pendant quatre ans, des séances de plusieurs heures,

uniquement employées au choix des objets à reproduire. Le conseil d'administration de l'Union centrale, instruit par cette expérience, a pensé que, en présence d'un travail aussi considérable que le choix à faire des reproductions de toute sorte qui doivent prendre place dans les séries du musée national des Arts décoratifs, il devait vous proposer d'adjoindre de nouvelles compétences à celles que vous avez déjà associées.

Messieurs, tout serait en réalité facile dans la constitution du musée des Arts décoratifs, si l'on s'entendait parfaitement sur la valeur des termes que l'on emploie et sur le but que l'on poursuit. Par malheur, il n'en est pas toujours ainsi. Bon nombre de personnes demandent encore ce que signifie l'expression d'arts décoratifs, affectant d'ignorer que, soit qu'il s'applique à la construction de l'édifice, à son ornementation intérieure ou extérieure, soit qu'il se donne pour mission de parer l'individu ou l'objet, l'art est nécessairement, forcément décoratif, et que, par suite, le terme d'arts décoratifs embrasse toutes les manifestations de la pensée artistique, tandis que l'expression de beaux-arts ne se justifie que par l'exclusion de la plupart de ces mêmes manifestations. Nous sommes en réalité victimes d'une mauvaise locution et d'une locution qui n'est pas d'ancienne date. C'est la haine des maîtrises, c'est le dédain que celui qui se qualifiait d'artiste professait pour l'artisan, qui a donné naissance, il n'y a pas plus de deux cents ans, à cette distinction de l'art et des beaux-arts. Il fut admis un beau jour, par des statuts rédigés en bonne et due forme « pardevant les notaires et garde-notes du Roy », que désormais la musique, la peinture, la sculpture et l'architecture constitueraient un domaine spécial appelé le domaine des beaux-arts, que l'on y ajouterait la gravure, la mosaïque, la tapisserie, autant que ces procédés à la fois artistiques et mécaniques auraient l'insigne honneur de conserver les produits des beaux-arts. Celui qu'on appelait dédaigneusement l'artisan garda de son mieux ses traditions d'enseignement; il eut la bonne fortune de rencontrer, parmi les artistes, des hommes qui, au risque de se faire excommunier, consentirent à lui prêter assistance. Mais notre siècle a accentué la division. Et c'est à notre siècle qu'il appartient de la faire disparaître et de confondre dans une même famille tous ceux qui servent l'art avec un égal degré de conviction. Aussi est-il tout à fait nécessaire de se bien mettre d'accord sur ce point que le musée national des Arts décoratifs doit avoir un caractère absolu d'universalité. Si cela était admis, on ne tarderait pas à s'entendre sur le but à poursuivre. Procédant en effet toujours de la même distinction entre l'art et les beaux-arts, on persiste à dire que les arts décoratifs, constituant une section spéciale, n'intéressent qu'un certain nombre de personnes dont la majorité réside dans une certaine partie de la ville, et que c'est dans cette partie de la ville que doit être installé le musée national des Arts décoratifs. Si l'on acceptait que le musée national des Arts décoratifs n'intéresse qu'un petit nombre d'artistes, on pourrait prendre en considération cette objection. Mais il n'est pas possible d'admettre qu'un musée qui embrasse toutes les manifestations de l'art ne s'adresse pas également à tous. Lorsqu'il s'agit d'installer des bibliothèques réunissant les documents spécialement destinés à certaines branches du travail, le devoir est de placer ces bibliothèques spéciales à la portée des intéressés, et en multipliant ces réunions de documents, dont l'Union centrale a fourni le modèle à la place des Vosges, de même qu'en formant les dépôts de reproductions appropriés aux besoins des différents quartiers, on fait des créations dont la portée utile est nettement circonscrite. Mais quand on se trouve en présence d'une institution comme celle d'un musée des Arts décoratifs, on doit avoir l'ambition de faire un musée général qui ne soit pas seulement destiné à une partie de Paris. En créant le musée national des Arts décoratifs, l'Union centrale veut avant tout contribuer à l'enseignement de l'art à tous ses degrés et dans toutes ses applications et y contribuer non seulement par l'exposition des chefs-d'œuvre, mais encore par la facilité de s'en procurer des exemplaires.

Il est, Messieurs, une dernière critique à laquelle il importe de répondre. Cette critique est une critique de principe qui s'adresse à l'institution même des musées. On dit que les musées sont inutiles, voire même nuisibles, parce que le spectacle d'œuvres très diverses et pour la plupart séduisantes ne peut que gêner et troubler le génie créateur. Cette critique n'est pas sérieuse. L'enseignement de l'art ne comporte pas, en effet, seulement l'étude de la nature; il exige la connaissance des différents aspects sous lesquels la nature a été interprétée jusqu'à nous. C'est cette dernière proposition qui justifie la création des musées, et il n'est pas un artiste digne de ce nom qui ne dégage sa personnalité de l'étude de ce qui a été fait avant lui. L'Union centrale a donc raison de penser qu'en réunissant les plus belles productions de l'art et en les mettant à la disposition de tous, elle rendra un éminent service au travail français. Car, en définitive, la misère de notre époque ne provient pas de la connaissance des chefs-d'œuvre; elle est le résultat de l'ignorance de ces chefs-d'œuvre; c'est de l'imitation des imitations dont nous souffrons.

Sous le prétexte que l'art est forcément décoratif, nous n'avons pas la prétention, Messieurs, de grouper dans notre musée tous les musées connus. Nous distinguons. Ce que nous voulons remettre en honneur, c'est ce sentiment de la décoration qui caractérise la pensée française, c'est cette intelligence de la mesure et, pour employer l'expression juste, de l'harmonie, que notre génie national a portée à son plus haut degré. Il nous paraît qu'il est utile de rappeler que toute œuvre d'art est faite pour s'associer à un ensemble, pour faire corps avec lui, et que c'est par une aberration étrange des règles les plus élémentaires que l'on en est arrivé à réunir les objets les plus disparates et à faire de l'extérieur, aussi bien que de l'intérieur des édifices et de nos habitations, des résumés de la science archéologique. Nous estimons de plus qu'il n'y a aucun motif pour que, même dans les choses de l'industrie, l'amour du passé encourage le produit commercial à s'écarter des nécessités pratiques qu'impose l'usage. Aussi, dans le plan du musée des Arts décoratifs, nous n'avons pas seulement prévu les séries qui se classent naturellement en prenant pour base la matière employée. Nous avons réservé une large place à ce que nous appelons les ensembles décoratifs, ou l'art, se manifestant dans toutes ses expressions, depuis la plus humble jusqu'à la plus élevée, constitue cependant un tout qui garde son unité.

Maintenant, Messieurs, où sera placé l'édifice destiné à recevoir le musée des Arts décoratifs? quel sera le caractère et quelles seront les dispositions de cet édifice?

Dans notre dernière assemblée générale, vous avez autorisé votre Conseil d'administration à négocier avec l'État pour la concession à notre Société du terrain domanial de la Cour des comptes, considérant que ce terrain, par sa situation, par la facilité de son accès, s'offrait heureusement comme le siège d'un musée central.

Votre Conseil d'administration a immédiatement repris des négociations déjà entamées, et qui avaient abouti à une première convention approuvée par la commission parlementaire qui avait reçu mandat de l'examiner.

Il est résulté des pourparlers avec M. le ministre de l'instruction publique et des beaux-arts la rédaction d'une nouvelle convention qui partageait entre l'État et l'Union centrale des Arts décoratifs la dépense de construction du musée, en laissant à l'État la plus forte part de cette dépense. Aux termes de ce nouveau projet, l'administration du musée etait confiée à un conseil dans lequel l'État se réservait la majorité. A titre de compensation, le musée recevait de l'État une dotation annuelle de 100,000 francs.

Cette convention présentée à la Chambre des députés a été renvoyée à l'examen de la Commission du budget de 1887, et, en présence de l'hésitation de la Commission à autoriser l'État à ouvrir de nouvelles dépenses à cause de la situation générale des finances publiques, j'ai proposé, après avoir pris l'avis du Conseil d'administration de notre Société, de

demander la concession pure et simple du terrain domanial de la Cour des comptes, en nous engageant à soumettre un plan qui serait approuvé par le Conseil des bâtiments civils, mais en nous réservant d'exécuter ce plan à notre gré et en toute liberté.

Notre Société consentirait d'ailleurs à laisser à l'État, après trente ans, le musée des Arts décoratifs avec les collections qu'il pourrait renfermer. L'initiative privée demeure ainsi maîtresse de réaliser l'œuvre qu'elle a conçue, et il ne peut faire doute pour personne que si son action produit de bons résultats, l'État y prendra l'intérêt qu'il prend à toute œuvre d'un réel caractère d'utilité publique. Nous évitons, d'autre part, en procédant de la sorte, des conflits qui peuvent résulter d'un partage d'attributions difficiles à déterminer.

Dans une entrevue qui eut lieu le 14 mars dernier entre M. le ministre de l'instruction publique et des beaux-arts, M. de Hérédia, rapporteur du projet de convention dans la Commission du budget de 1887, et votre président, il fut convenu que les bases de cet accord seraient transmises au ministre et qu'une décision interviendrait à bref délai après une nouvelle entrevue. Le 16 mars, les bases de l'accord étaient indiquées à M. le ministre de l'instruction publique et des beaux-arts, mais son administration ne nous fit réponse que le 29, et c'est dans les premiers jours du mois d'avril seulement que l'entente s'est établie sur les trois points suivants : concession de la Cour des comptes à l'Union centrale après approbation du plan par le Conseil des bâtiments civils; liberté complète laissée à notre Société ; cession du musée à l'État après trente ans.

Si les pouvoirs publics approuvent cette convention qui doit être présentée aux Chambres dès la reprise de leurs travaux, c'est-à-dire dans la seconde quinzaine du mois de mai, voici quels sont nos projets.

Nous avons l'intention de couvrir immédiatement, sur la superficie de 9,300 mètres que donne le terrain domanial du quai d'Orsay, une surface de 4,500 mètres. Nous disposerions sur le quai, au rez-de-chaussée, une galerie qui se reproduirait à un premier étage et qui serait éclairée par le haut. La cour intérieure du palais serait couverte et entourée de bâtiments appuyés sur les fondations existantes. Le reste du terrain recevrait provisoirement des jardins français. Nous évaluons cette première dépense, y compris les jardins français, à une somme qui ne dépasserait pas 2,500,000 francs. Avant que le premier coup de pioche fût donné, nous aurions d'ailleurs entre les mains des engagements d'entrepreneurs, qui fixeraient, sans risque pour la Société, le montant de chacun des travaux prévus.

Au sujet de cette question des constructions, le Conseil général des bâtiments civils s'est toujours montré partisan de la réédification du gros édifice qui a longtemps abrité les services du Conseil d'État et de la Cour des comptes, et lorsqu'il avait été décidé, dans la convention intervenue entre M. Goblet, ministre de l'instruction publique et des beaux-arts, et l'Union centrale, que l'on consacrerait, en réunissant nos ressources et celles de l'État, une somme de huit millions à la construction du musée national des Arts décoratifs, c'est avec un véritable empressement que le Conseil général des bâtiments civils avait approuvé les plans proposés et y avait même ajouté un million pour y accentuer l'aspect monumental, sans se préoccuper peut-être autant qu'il eût été désirable de la destination de l'édifice. Cette dernière combinaison avait, aux yeux du Conseil des bâtiments civils, sur le premier plan qu'il avait approuvé en 1885, l'avantage de laisser au musée national des Arts décoratifs l'apparence de l'ancien palais du Conseil d'État et de la Cour des comptes.

Vous savez, Messieurs, que la somme dont nous disposons est de six millions tant en valeurs immédiatement réalisables qu'en valeurs à réaliser. Nous avons le dessein de dépenser pour le musée national des Arts décoratifs, pour construction et formation de collections, une somme de cinq millions 500,000 francs, réservant une somme de 500,000 francs pour notre établissement de la place des Vosges.

Nous ne pouvons donc entrer dans les vues du Conseil général des bâtiments civils au sujet de la reconstruction de l'ancien palais du Conseil d'État et de la Cour des comptes. Mais il y a lieu de se demander si cette impossibilité est aussi regrettable que cette éminente réunion d'architectes paraît le penser.

Nous avons le devoir de faire un édifice qui réponde à sa destination, qui n'affecte pas des proportions démesurées et qui ait en outre le caractère décoratif qui convient à la partie de Paris où il va prendre place. Or, à ce dernier point de vue, est-il désirable de voir s'élever à côté de la Légion d'honneur un bâtiment compact et d'une si grande hauteur que l'ancien palais du Conseil d'État et de la Cour des comptes? N'est-il pas préférable de dégager l'édifice projeté et de l'abaisser? Une construction décorée dans le goût sobre et mesuré des édifices du dernier siècle, et ayant recours à l'emploi des matériaux modernes pour la construction des galeries intérieures, ne donnera-t-elle pas un résultat meilleur?

Nous nous plaisons à penser que le conseil général des bâtiments civils partagera notre avis sur ce point et que, s'il était nécessaire, il ne se refuserait pas à laisser ouvrir un concours sur l'avant-projet que nous aurons l'honneur de lui soumettre.

Nous attachons au reste une grande importance à donner aux galeries placées sur le quai d'Orsay le développement et la lumière dont elles ont besoin pour en faire des salles d'expositions exceptionnelles. En créant le musée national des Arts décoratifs, l'Union centrale ne veut pas seulement abriter toutes les conceptions anciennes de la pensée artistique. Elle veut encore, après avoir honoré, ressuscité les morts, remplir sa fonction de société vivante.

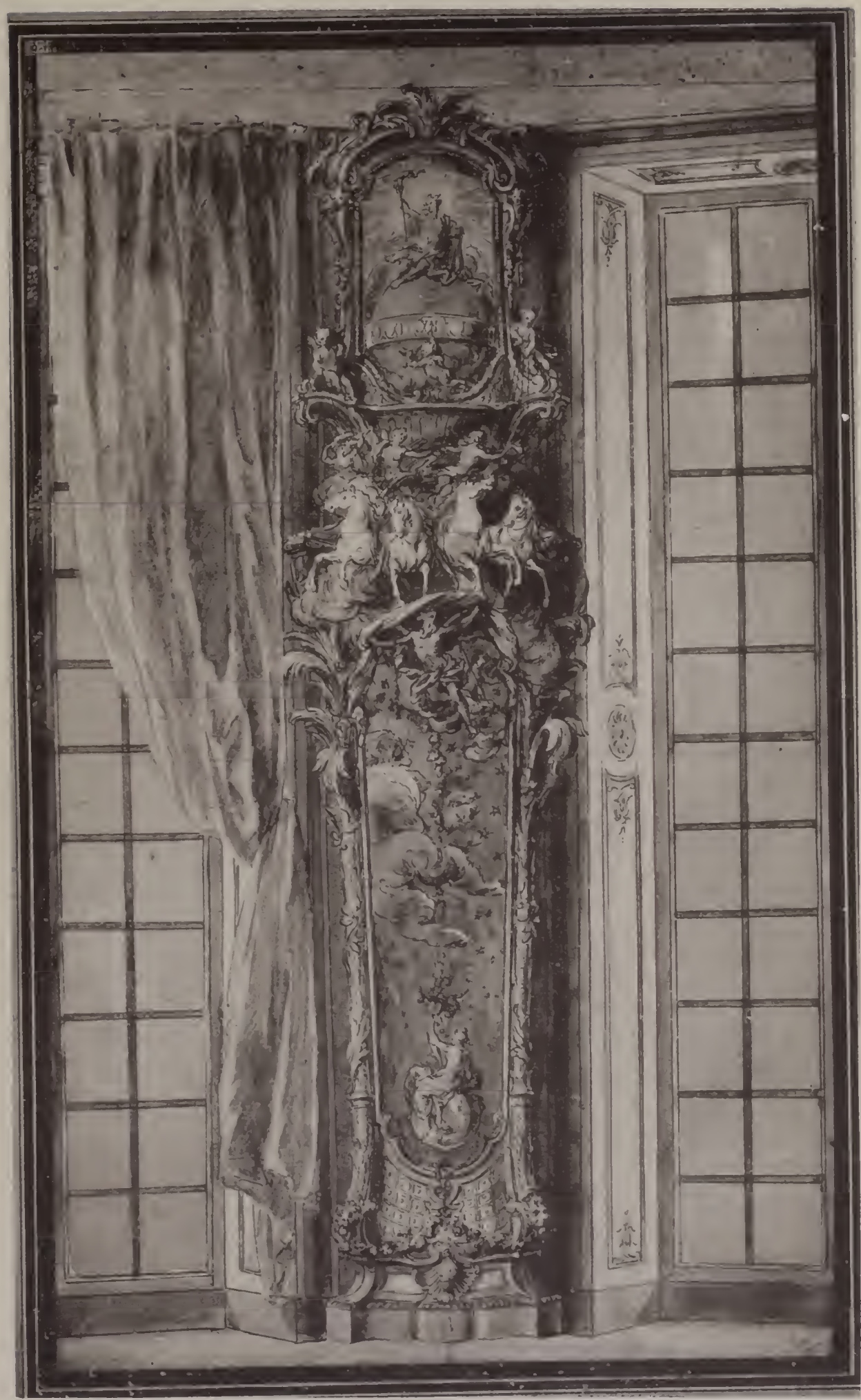
Elle estime qu'elle a le devoir de venir en aide à la production contemporaine, non seulement en lui fournissant les modèles du passé, mais encore en s'intéressant aux œuvres du présent. Dans ce but, elle juge utile d'avoir dans son musée des salles destinées à recevoir une exposition permanente des produits modernes, et elle pense qu'il n'est pas moins utile de réserver ces salles pour les concours périodiques qu'elle entend instituer. Nous avons, du reste, tenu, dès aujourd'hui, à reprendre sur ce point les premières traditions de l'Union.

Cette année, nous organisons au palais de l'Industrie notre neuvième exposition. A cette occasion, M. le ministre de l'instruction publique et des beaux-arts nous a proposé de concerter avec nous les conditions du concours entre élèves que nous avons établi en 1869, et, d'accord avec les représentants de l'Administration des beaux-arts, nous avons élargi la base de ces concours en appelant à y prendre part tous les jeunes gens et les jeunes filles de Paris et des départements qui ont appartenu ou qui appartiennent à des établissements scolaires. Nous avons fixé la limite de l'âge des concurrents à vingt-six ans. Il est permis d'espérer que cette lutte sera des plus fécondes et que, dans toutes les épreuves, depuis l'épreuve préparatoire jusqu'à l'épreuve définitive qui portera sur un sujet de composition, nous aurons à constater de grands progrès dans l'enseignement des arts.

L'un de nos collègues, M. le comte de Ganay, a eu l'heureuse pensée de proposer d'ajouter à ce concours des concours entre artistes, afin de ramener ceux qui honorent l'art français à prêter à l'industrie l'assistance qu'ils lui doivent.

Nous avons étudié cette proposition et nous vous demandons d'approuver les trois sujets de concours suivants : 1° un carton de panneau décoratif pour la future salle des conférences du musée des Arts décoratifs; 2° une pièce destinée à décorer un milieu de table; 3° le modèle d'une tribune qui aurait sa place marquée dans l'une des salles du futur musée des Arts décoratifs. A ces trois concours sont attachés, pour chacun d'eux, des prix s'élevant à la somme de 10,000 francs ainsi répartis : 7,000 francs pour le premier prix, 2,000 francs pour le second, 1,000 francs pour le troisième, soit un sacrifice de 30,000 francs consenti par l'Union centrale des arts décoratifs en faveur de nos industries artistiques.

ÉBÉNISTERIE (XVIIIe SIÈCLE)



CH. DELAGRAVE, ÉDITEUR, PARIS. PHOTOTYPIE J. ROYER, NANCY.

RÉGULATEUR POUR LE CABINET DU ROI

DESSIN D'ANTOINE VASSÉ (1683-1736)

(COLLECTIONS DU MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS)

Nous avons, d'ailleurs, voulu que notre exposition de 1887 eût un caractère spécial. La disposition adoptée pour la grande nef du palais de l'Industrie nous donne non plus un seul escalier à l'une des extrémités, mais deux escaliers, l'un offrant un accès direct à notre installation provisoire du musée des Arts décoratifs, laquelle installation se développerait sur chaque côté par des séries de reproductions, l'autre à sa place habituelle s'ajoutant à l'escalier nouveau pour faciliter les communications entre le rez-de-chaussée et le premier étage. Nous faisons, d'ailleurs, appel à tous les artistes pour réunir à côté de nos salles de concours du premier étage toutes les œuvres artistiques ayant le caractère décoratif et même les ensembles qu'il leur conviendrait de disposer pour donner satisfaction à ce sentiment de l'unité dans la composition que nous cherchons à faire prévaloir.

J'ajoute, Messieurs, et non sans fierté pour notre œuvre, que nos efforts sont si universellement appréciés, que les organisateurs de l'exposition actuellement ouverte à Rome et que le gouvernement danois, qui se propose, d'accord avec la ville de Copenhague, d'ouvrir en 1888 une exposition d'arts décoratifs, se sont adressés à nous pour organiser la participation française dans ces deux expositions. Notre succès à Rome a été grand. Il sera plus grand encore à Copenhague, si nous en jugeons par les adhésions que nous font parvenir chaque jour les artistes et les industriels français.

A ce sujet, je dois dire que nous avons pris à tâche depuis notre dernière assemblée générale de donner à l'organe de notre Société, à la *Revue des arts décoratifs*, un caractère conforme au programme que nous avons adopté. Nous avons demandé à tous les hommes que leur compétence désignait à notre choix de rédiger pour la *Revue* des monographies de nos grands dépôts artistiques, en insistant sur le côté pratique de ces études, c'est-à-dire en les priant d'en faire des guides pour l'artiste en quête de renseignements. Il m'est particulièrement agréable de louer ici les très remarquables travaux que nous ont déjà donnés MM. Duplessis, Darcel, de Champeaux, Champfleury, Caze, Raffalowich, Guillaume et Courajod. Nous ne nous en sommes pas tenus là, messieurs : nous avons, après avoir confié à M. de Champeaux l'administration de notre bibliothèque de la place des Vosges, repris au siège de cette même bibliothèque l'œuvre des conférences, et MM. Henri Bouilhet, Bapst, Falize, Burty, Molinier, Guillaume, Magne, Berger ont, par des causeries des plus intéressantes, réuni ici chaque semaine un auditoire nombreux qui ne nous reproche, ce dont nous nous félicitons, que l'exiguïté de la salle ou nous avons l'honneur de le recevoir.

Messieurs, en terminant ce rapport, vous me permettrez de vous soumettre quelques réflexions personnelles.

Nous vivons dans un temps où les conditions de la production et de l'échange subissent une transformation complète. Jamais, à aucune époque, l'ardeur et l'émulation n'ont été plus grandes. Chacun s'efforce d'être le plus instruit et le mieux outillé pour se créer un avantage sur son voisin. Il n'est pas une nation qui, après avoir consenti les plus grands sacrifices pour assurer le respect de son sol, n'ajoute de nouvelles dépenses aux dépenses qu'exige la défense nationale pour développer son action dans les arts, dans l'industrie, dans le commerce. Le danger apparaît à tous, d'autant plus menaçant qu'il ne s'agit plus seulement d'une lutte entre les pays de la vieille Europe, mais que ces pays rencontrent sur les marchés neutres, que chacun cherche à conquérir, et sur leurs propres marchés, l'élément nouveau du travail transatlantique.

La France a ce privilège qu'elle doit à des siècles d'études d'avoir sur les autres nations une supériorité incontestable, incontestée en matière artistique. Il y a eu cependant, sinon un mouvement de recul, tout au moins un temps d'arrêt à la fin du dernier siècle et au commencement de celui-ci. L'art français a été à ce moment tellement impressionné par les civilisations grecque et romaine qu'il s'est un instant écarté de ses propres traditions. Une

réaction n'a pas tardé à se produire contre cet engouement irréfléchi, mais un autre mal a succédé au premier. Tout en protestant contre la pauvreté de la composition, la raideur des formes et la sécheresse des ornements que nous avait values le retour vers un style qui ne tenait compte ni de nos mœurs, ni de notre climat, on s'est laissé aller à la manie de l'éclectisme. Il est aujourd'hui de mode de retirer chaque chose de son cadre naturel et d'accumuler dans un même lieu les œuvres les plus diverses, cela sans ordre, sans méthode, à tel point que l'incohérence semble être devenue une doctrine.

Pour que l'art français ressaisisse ses forces, retrouve sa voie, reprenne sa marche, il suffit de le ramener à l'étude de son propre passé. C'est en se rendant un compte exact de ce sentiment de la mesure, de la proportion, de ce que l'on pourrait appeler la notion du compréhensible, que l'art français arrivera promptement à se renouveler.

Les sociétés comme la nôtre, Messieurs, qui, dans un but d'utilité publique, unissent toutes les bonnes volontés, sans distinction d'origine, d'occupation ou d'opinion politique, ont un premier devoir : c'est de provoquer l'union entre tous ceux qui pratiquent les arts. Elles doivent chercher à faire disparaître les préjugés qui classent les artistes en catégories et qui les éloignent les uns des autres pour le plus grand dommage de la gloire et de la richesse nationales. Elles ont un autre devoir : c'est d'inviter les pouvoirs publics à seconder l'œuvre d'enseignement qu'elles poursuivent et qui est au suprême degré une œuvre de patriotisme, puisque de son succès dépendent le maintien et le développement de la fortune de la France.

J'ai visité, Messieurs, l'année dernière, l'Allemagne. Je l'ai dit et je le répète, les efforts que l'on fait de ce côté sont formidables. Il y a une puissance de volonté, résolue à triompher de tous les obstacles à force de patience et d'acharnement au travail. Frédéric II disait que tous les hommes se valent, qu'ils ne se distinguent que par la somme d'instruction qu'ils ont reçue.

A ce titre, nous sommes dans les arts les premiers. Il faut demeurer les premiers. Nous le pouvons en demandant à tous les artistes de nous secourir. Les difficultés sont grandes. Et il s'écoulera encore bien des années avant que l'on reconnaisse que les classifications actuelles sont sans objet, et qu'il n'est point d'arts qui aient le privilège d'être beaux et d'autres qui aient l'infirmité de ne l'être pas. L'Union centrale s'est efforcée d'obtenir ce rapprochement nécessaire entre tous les arts. Si elle n'y est pas parvenue du premier coup, elle aura du moins grandement contribué à le provoquer.

Messieurs, je termine ce rapport en vous demandant de donner votre adhésion aux actes de votre Conseil d'administration pendant l'année 1886-1887. Cette adhésion nous est indispensable pour nous aider dans la poursuite d'une tâche qui n'est pas toujours facile. Elle nous est particulièrement nécessaire à l'heure actuelle, où il s'agit pour l'Union centrale de réaliser la création du musée national des Arts décoratifs.

ANTONIN PROUST,
Président de la Société de l'Union Centrale
des Arts décoratifs.

LES IVOIRES DU MUSÉE DE CLUNY

CH. DELAGRAVE, ÉDITEUR, PARIS. PHOTOTYPIE J. ROYER NANCY.

DIPTYQUE EN IVOIRE (IXE SIÈCLE)

COTÉ OU SONT REPRÉSENTÉS LES SIGNES DU ZODIAQUE

Frise en ivoire (Collections du Musée de Cluny).

LES ARTS DÉCORATIFS AU MUSÉE DE CLUNY

(*Suite* [1].)

IVOIRE

L'IVOIRE, par sa nature et par le charme de son aspect, est la matière qui s'est le mieux prêtée à l'exécution des petits objets mobiliers que l'on a voulu décorer. Il s'est substitué à l'os, qui nous donne le plus ancien témoignage de l'art chez nos ancêtres encore sauvages. Ainsi que les Orientaux, les Grecs s'en servirent pour orner leurs meubles, et, si les Romains agirent de même, ils l'employèrent à un usage qui nous en a conservé de nombreux spécimens. Il consistait dans l'emploi des tablettes à écrire, dont une des faces, légèrement creusée, recevait une mince couche de cire, et l'envoi des tablettes ainsi préparées, ou même simplement sculptées sur l'une de leurs faces, entra dans les habitudes romaines à certaines occasions. Ainsi les consuls les envoyaient à leurs amis lors de leur nomination : parfois ils s'y faisaient représenter présidant aux jeux du cirque; quelquefois Rome et Byzance y étaient figurées; parfois aussi c'était un simple sujet de fantaisie. On suppose que cet usage s'étendit aux alliances entre les familles. La feuille bien mutilée (n° 1036) malheureusement, mais d'une si belle exécution (fig. 1), qui représente une femme tenant deux torches renversées auprès d'un autel et qui porte l'inscription NICOMACHORVM, était attachée par la monture d'argent dont elle garde un fragment avec une autre plaque conservée aujourd'hui au musée de South-Kensington et en un excellent état de conservation, qui représente une femme faisant un sacrifice. L'inscription SYMMACHORVM se lit sur la tablette qui surmonte la figure. Ce diptyque, qui indiquerait l'alliance des deux familles Nicomaque et Symmaque, trouvé à Montier-en-Der, appartient à la plus belle époque de l'art romain et peut être facilement attribué au IIIe siècle.

Ces deux ivoires avaient été utilisés pendant le moyen âge pour la confection d'une châsse, et c'est la reliure des livres d'église qui nous a conservé le plus grand nombre de diptyques consulaires.

La chute de l'art est grande de là aux deux pixydes (nos 1033 et 1034; fig. 2) destinées à conserver les hosties, que décorent des représentations du Christ thaumaturge : ses miracles en sont en effet le sujet. Il est représenté ressuscitant Lazare sur celle qui accompagne ces lignes, et guérissant le paralytique. Sur l'autre il rend la vue à l'aveugle : miracles qui sont des allusions à l'effet moral que doit produire l'hostie. L'art qu'on y voit est l'analogue de celui des sarcophages chrétiens des premiers temps de l'Église libre, et classe ces petits meubles au Ve ou au VIe siècle.

La même période a dû voir sculpter le revers des deux plaques (nos 1041 et 1042) où

1. Voir la *Revue des Arts décoratifs*, 7e année, pages 97 et 289.

l'on découvre les vestiges de sujets empruntés à l'Évangile, d'une exécution qui devait être des plus barbares à en juger par ce que le planage de l'ivoire a laissé subsister des contours. Sur le revers, du VIIIe au IXe siècle, car il faut ne point vouloir serrer les dates de trop près pour ces époques ou les étalons précis font défaut, un ingénieux imagier a combiné dans

Fig. 2. — Pixyde en ivoire. (Art latin, Ve et IIe siècles.)

Fig. 1. — Feuillet de diptyque en ivoire. (Art romain, IIIe siècle.)

Fig. 3. — Plaque de reliure en ivoire. (Art byzantin, année 973.)

d'abondants rinceaux les signes du zodiaque. A quoi servaient ces plaques? A la reliure de livres, fort probablement, qui, ainsi que nous venons de le dire plus haut, a utilisé les diptyques païens qui étaient restés sans emploi, et qui les a suppléés par des plaques nouvelles décorées de sujets plus appropriés à leur destination. C'est ainsi qu'est encore employée la plaque représentant la Crucifixion qui, enchâssée dans une bordure d'orfèvrerie, décore le plat d'un évangéliaire (n° 1040).

Cet ivoire carolingien nous amène aux deux petites plaques représentant Adam et Ève après le péché (nos 1044 et 1045) qui étaient destinées à entrer dans la composition de coffrets comme celui (no 1374) où l'on voit des oiseaux d'Orient montés dans des bandes simplement gravées d'ornements rudimentaires. Les coffrets dont le couvercle se meut à coulisse étaient assez fréquents à l'époque carolingienne. Les plaques qui composent ceux destinés à un usage civil représentent le plus souvent des jeux du cirque, des combats ou des animaux comme le fait celui-ci. Mais ceux qui avaient une destination religieuse portent des sujets empruntés à l'hagiographie et surtout à la Genèse, comme les Adam et Ève du musée. Les frises qui les encadrent sont ornées de rosaces alternant avec des médail-

Fig. 4. — Diptyque de la Passion en ivoire. (Art français, XIVe siècle.)

lons qui représentent des têtes de profil imitées des monnaies, mais très librement exécutées et avec une certaine rudesse. L'os est parfois substitué à l'ivoire pour ces frises.

Quelques plaques destinées sans doute à des reliures, comme l'Apôtre (no 1039), comme la mort de la Vierge (no 1049), appartiennent encore à l'art carolingien, ou plutôt à sa décadence, d'où sortira un art nouveau. Celui-ci n'est pas encore venu dans la plaque (no 1035) représentant l'empereur d'Allemagne Othon II qui y est qualifié d'empereur des Romains et l'impératrice Théophanie, de chaque côté du Christ, car par le style des figures et leur costume elle relève encore de l'art byzantin. Théophanie d'ailleurs était fille d'un empereur d'Orient, et les monuments d'orfèvrerie et d'émaillerie qui portent son nom existent dans le trésor de l'église d'Essen qui montrent quelle influence elle exerça sur les arts des bords du Rhin. Elle y introduisit fort probablement des artisans byzantins au Xe siècle, car l'ivoire qui nous occupe doit dater de l'an 973. L'art nouveau qui, se développant insensiblement, est devenu notre art français, qu'il s'applique à la décoration des édifices immenses ou aux minuscules objets de toilette, se manifeste dans une boîte rectangulaire en os, du XIe au XIIe siècle (no 1051), qui porte sur le plat de son couvercle la figure du

Christ assis entre les quatre symboles évangéliques. Il est encore plus évident dans la châsse provenant de l'église de Saint-Yved de Braisne (n° 1052) que nous publions. Elle montre comment des artisans barbares ont pu avec une matière aussi vile que l'os faire une œuvre monumentale, bien pondérée dans toutes ses parties et d'une construction rationnelle.

Les apôtres et les saints, debout dans leurs étroites arcades en plein cintre, sont le prototype des figures analogues de cuivre repoussé et parfois émaillé qui décorent le flanc des grandes châsses du XIIe au XIIIe siècle. Mais ceux qui les construisirent s'étant aperçu de ce qu'il pouvait y avoir d'anormal dans l'emploi, pour décorer leurs couvercles inclinés, d'un système absolument semblable à celui adopté pour les faces verticales, tel qu'on le voit sur la châsse de Saint-Yved, changèrent de système. Ils couvrirent les faces inclinées des toits de médaillons encadrant des scènes en bas-reliefs. Des ornements quelconques remplirent

Fig. 5. — Boîte à miroir en ivoire. (Art français, XIVe siècle.)

l'intervalle des disques, de façon à faire valoir la fermeté de leur contour et de leur relief tout en laissant dominer le parti circulaire de la décoration, qui s'oppose ainsi au parti vertical adopté pour les côtés.

Tout en continuant de travailler pour les églises, les ivoiriers du XIIIe siècle, du XIVe siècle surtout, trouvèrent dans la société laïque un débouché si abondant pour leurs œuvres que, d'après les vestiges qui nous en restent, leur production devait être considérable. Leur industrie s'appliquait à tous les objets usuels, coffrets, boîtes à miroir, peignes (n° 7227, XVe s.), tablettes à écrire, pièces d'échiquier (n° 1045, XIIe s.), manches de couteau (n° 1111, XIVe s.), tandis que la société religieuse leur demandait des figures de Vierge, des chapelles portatives qui étaient des polyptyques, des triptyques et des diptyques retraçant les scènes de la Passion, des crosses que l'on montait parfois en orfèvrerie (n° 1067), et des boîtes à hosties renouvelées de celles des premiers temps de l'Église.

Nous n'avons pas à nous occuper ici des statuettes où tous les siècles du moyen âge se sont plu à représenter la Vierge, autrement que pour montrer comment les imagiers qui

les ont taillées dans l'ivoire ont su leur imprimer un grand caractère monumental malgré leurs dimensions exiguës. Mais nous devons insister sur la franchise de leur exécution, qui parfois brutalise l'ivoire, par touches incisives qui l'attaquent là où il faut, et comme il faut, et qui, lorsqu'ils le caressent, surtout dans les grandes figures, le font sans mollesse

Fig. 6. — Triptyque d'ivoire. (Art italien. XIVe siècle.)

en laissant leur accent aux parties caractéristiques des têtes. La finesse et les arêtes coupantes des traits y interrompent la monotonie de surfaces qui risqueraient sans cela d'être trop lisses ou trop arrondies. De plus, la multiplicité et la profondeur des plis dans les draperies opposant de vifs accrocs de lumière à des ombres profondes enlèvent à l'ivoire l'apparence savonneuse et molle que lui donne un travail trop effacé.

Les diptyques et les boîtes à miroir sont nombreux au musée, qui, exécutés par des imagiers de grand talent, montrent le parti décoratif que l'on savait tirer de l'ivoire aux XIIIe et XIVe siècles.

Nous publions des spécimens de chacun de ces petits meubles. Le diptyque (n° 1082 ; fig. 4) qui, divisé en deux registres par une arcature dont le style est une date, représente plusieurs

scènes de l'Évangile; la boîte à miroir (n° 1070; fig. 5) montre l'Amour, tel qu'on le personnifiait au XIVe siècle, c'est-à-dire à la ressemblance de l'ange Gabriel, sinon qu'il porte une couronne et est armé de flèches, l'Amour qui grimpe sur un arbre, lance ses traits contre deux amoureux qui se sont assis à son pied. Deux autres scènes nous les montrent « brûlant de mille feux », comme dit la chanson; puis la dame déposant un chapeau de fleurs sur la tête de son amoureux, ce que les poètes du XVIIe siècle appelaient « couronner sa flamme ».

Sur les coffrets ils représentaient le plus souvent des tournois ou des scènes les plus populaires des fabliaux et des romans. Mais ces tournois étaient galants et se donnaient en

Fig. 7. — Coffret de mariage en ivoire. (Art italien, XIVe siècle.)

l'honneur de dames qui y assistaient sans émotion du haut des créneaux d'un château. Parfois même on les y attaquait, mais avec des fleurs, et elles se défendaient, de même, pour l'honneur, car on les voyait bientôt favoriser l'escalade des chevaliers qui plus osés avaient atteint les créneaux montés sur des échelles.

Tandis que nos tailleurs d'ivoire se livraient à ces charmants travaux, ceux de l'Italie se bornaient à travailler l'os, ainsi qu'on peut le voir sur le triptyque (n° 1081) et sur le coffret (n° 1057; fig. 7) que nous publions. La matière ne pouvant donner des plaques d'aussi grandes dimensions que l'ivoire, les sujets sont bornés, et lorsqu'on a voulu former des ensembles l'on a été forcé de les diviser par petits groupes sans liaison entre eux. De là une certaine monotonie d'aspect, les lignes verticales dominant toujours. Et puis l'os étant moins facile à travailler que l'ivoire, le travail est plus sec, plus sommaire, sans ces profonds refouillements qui permettent les jeux de lumière. Le plus souvent, en Italie, ces coffrets, rectangu-

laires (nos 1057, 1092 et 1110) ou octogones (n° 1056), sont montés en bois incrusté de marqueterie formant des dessins géométriques d'un charmant effet. Parfois, comme les nôtres, les imagiers italiens laissaient revêtir de couleur les figures de leurs bas-reliefs comme sont celles du petit retable n° 1088.

Fig. 9. — Bacchanale par Du Quesnoy, frise en ivoire. (Art flamand, XVIIIe siècle.)

Nous n'avons point d'exemple français à montrer d'époque antérieure ou correspondante, quoiqu'il nous semble difficile de supposer, étant donné le goût du moyen âge pour la couleur, que le coffret (n° 1091) décoré d'arcades ogives d'un tracé si ferme qu'elles doi-

Fig. 10. — Bacchanale par Du Quesnoy, en ivoire. (Art flamand, XVIIIe siècle.)

vent être du XIIIe siècle, ne portait point des personnages peints dans leur vide. Le coffret persan (n° 1059) dont les surfaces lisses sont agrémentées de quelques peintures sobres et légères, des cavaliers dans des anneaux, montre comment sur le coffret précédent la couleur devait se marier à l'ivoire qu'elle ne cachait point, mais voulait faire valoir dans ses parties saillantes et essentielles.

Nous en avons un exemple au XVe siècle dans le petit coffret (n° 1090) dont les plaques qui représentent des scènes de la Passion sont en partie dorées, mais surtout dans la châsse (n° 1050) dont les nombreux personnages des scènes religieuses que représentent ses pla-

ques sont réservés de la couleur naturelle de l'ivoire sur un fond coloré en bleu. Quelques touches d'or et de couleur accentuent les détails de leur accoutrement.

Ces œuvres du xve siècle montrent aussi une transformation radicale dans la pratique de l'ivoirerie. On abandonne les profonds refouillements de l'époque précédente qui allaient même jusqu'à supprimer les fonds (n°s 1084-1097), de façon que les personnages et les ornements complètement isolés pouvaient même s'enlever sur de l'étoffe ou du clinquant rapportés. La surface de la matière est plutôt isolée ou gravée qu'entaillée. Ce manque de relief est suppléé par un quadrillé qui donne du noir au fond. On conçoit que l'emploi de la couleur soit ici un adjuvant nécessaire à l'effet.

L'art du xve siècle appliqué à la décoration des coffrets est représenté par un certain nombre de petites plaques réunies en frises, dont l'une, d'une extrême finesse, montre encore par exception un souvenir de la pratique des tailleurs d'ivoire qui ne craignaient point d'enlever de petites figures sur le vide.

La Renaissance n'a aucun travail à nous montrer qui soit analogue à ceux que nous venons de signaler. Elle semble avoir un peu délaissé l'ivoire, et l'on ne le trouve plus guère employé que pour fabriquer les poires à poudre quand on n'y emploie point la corne de cerf, ainsi qu'on le voit par les quatre que possède le musée (n°s 5712 et 5713, 5717 et 5718).

On l'y emploie aussi, et dans sa forme naturelle de dent d'éléphant, pour faire des cornets de chasse, que le moyen âge appelait olifants du nom de la bête. Cet instrument d'appel employé dans la guerre et à la chasse, usité dès les temps les plus reculés, puisque Roland s'en servit pour combattre à son heure dernière, après son appel suprême à Charlemagne déjà loin, exerça tous les artisans, depuis les plus naïvement barbares jusqu'aux plus raffinés. Ceux que possède le musée n'ont rien de particulièrement intéressant à donner comme spécimens de décoration.

Le xviie siècle employa beaucoup l'ivoire, d'abord pour y tailler des crucifix d'après deux ou trois types : modèles qui se sont perpétués traditionnellement dans les ateliers ou l'on a continué de les fabriquer avec un réel talent. Il y en a bien peu qui soient médiocres. Mais les figures destinées à décorer sans doute la perspective des intérieurs des cabinets alors à la mode, et à orner de petits oratoires domestiques, occupèrent presque exclusivement les ateliers ou travaillaient des artistes assez médiocres. Sauf des panses de vidercomes où quelques imagiers tailleront d'un outil fort souple de grasses bacchantes et de vigoureux satyres imités de Rubens, nous ne voyons rien à citer jusqu'à ce que les deux Du Quesnoy eussent imprimé le cachet de leur personnalité sur une foule de petites figures, d'enfants surtout, dont le musée pourrait bien posséder des spécimens (n°s 1152 à 1157). Qu'elles soient restées isolées, se suffisant à elles-mêmes à cause de la beauté de leur exécution, ces figurines, plusieurs du moins, pouvaient entrer dans la composition des cabinets d'ébène et y opposer leur blancheur ivoirine aux tons noirs du bois.

Jacques Callot et les bouffons italiens ayant mis les grotesques à la mode, on tailla dans ce genre quelques figurines qui ne manquent pas d'agrément (n°s 1147 et 1149), mais qui, ayant leur valeur propre, ne peuvent faire partie d'aucun ensemble décoratif.

Il n'en est pas de même des bas-reliefs sans fond, que Gérard van Opstal tailla d'un outil qu'on dirait emprunté aux Du Quesnoy, ses compatriotes flamands et ses aînés. Bien qu'appartenant encore au milieu du xviie siècle, les bacchanales (sans n°) que nous publions et la femme trayant une chèvre (n° 1137) semblent appartenir au xviiie, tant il y a de liberté et de souplesse dans le rendu de leurs grasses carnations : on y trouve comme un précédent des bacchanales où se complut la fin du xviiie siècle.

Deux sifflets (n°s 1180 et 1181) terminés par une tête féminine sont encore à noter pour

leur exécution, bien que rien ne semble ménagé pour les suspendre. C'étaient des curiosités plutôt que des meubles pratiques.

Pendant que l'on exécutait ces chefs-d'œuvre, des tailleurs de bois qui façonnaient le bois, l'enveloppe, avec tant de fantaisie, pour en faire des râpes à tabac qui sont la première forme de la tabatière, s'essayèrent aussi à y façonner l'ivoire, ce en quoi ils se montrèrent inférieurs à eux-mêmes. Les deux exemples que nous donnons (n° 7266 et sans n°; fig. 11) et qui nous montrent dans leur décor quelques emprunts à la fable arrangée à la mode du temps

Fig. 11. — Râpes à tabac en ivoire. (Art français, XVIIIe siècle.)

sont d'un goût supérieur aux râpes qui empruntent, avec assez de raison, leurs sujets et même leur forme au genre que n'aimait pas Louis XIV.

Notre revue des ivoires décoratifs s'arrêterait là, car nous ne trouvons guère qu'une tabatière dont le couvercle montre un cabaret dans le genre de Téniers et deux boîtes à mouches ornées l'une d'une Diane au bain (n° 1126), l'autre d'une chaste Suzanne (n° 1126), pour représenter le XVIIIe siècle, si le XIXe n'avait à nous offrir quelques cippes inspirés de l'antique (n°s 1196 à 1201). Le travail en est un peu sec, mais le dessin n'en est pas toujours trop académique; les groupes sont bien combinés ensemble, de façon à ne point faire de vides sur le cylindre de la pièce. Il est d'un ouvrier habile que l'on dit se nommer Perrin et qui travaillait aux environs de 1830.

Cet essai de réveil de l'art de l'ivoirier fut-il apprécié par le public? Nous en doutons, à voir tant d'œuvres importantes réunies dans la même collection, celle qu'Auguste Du Sommerard avait formée et qui est devenue le noyau du musée de Cluny. Aujourd'hui l'on

en use beaucoup. Mais de quelle façon! Il nous semble que si, les mœurs ayant changé, il n'y a plus à y tailler les mêmes objets que produisaient les imagiers du moyen âge, il y aurait encore beaucoup de choses à en fabriquer et à orner avec son concours.

Quelques artistes de talent s'y attachent, mais comme statuaires. Il y aurait autre chose et plus à faire pour des artisans habiles auxquels l'exemple de leurs prédécesseurs serait d'un grand secours.

ALFRED DARCEL.
Directeur du Musée de Cluny.

Fig. 8. — Personnage de la comédie italienne, en ivoire. (Art italien, XVIIIe siècle.)

Ch. Delagrave, Editeur, Paris. Phototypie J. Royer, Nancy.

CHASSE EN OS, DE SAINT-YVED, DE BRAISNE-EN-SOISSONNAIS (XIIe Siècle)

COTÉ OU SONT REPRÉSENTÉS LE CHRIST, SES DISCIPLES, SES APOTRES, ET LES PATRIARCHES

Ce n'est pas, proprement, une critique détaillée du Salon de 1887 qu'il nous plaît d'entreprendre, c'est un ensemble d'observations générales, appuyé de quelques notes particulières touchant les œuvres décoratives, que nous voulons offrir aux amateurs désintéressés, spectateurs de bonne foi des luttes engagées, désireux de se rendre compte des raisons de ce qui se passe et de se faire une opinion basée sur autre chose que des on-dit, des impressions et des réminiscences.

Avant tout, on nous permettra un court exposé de doctrine. La tâche dont nous nous chargeons est infiniment délicate et complexe; loin de nous les partis pris et les à peu près. Ce qu'il faut avoir en vue, c'est la cause de l'Art français, non l'amour-propre des artistes. Tenir compte des efforts est un devoir pour l'écrivain qui juge, mais il ne saurait s'abstraire des tendances : j'entends isoler aucune œuvre de l'esprit de son temps. Le Salon, par certains côtés, ressemble à un grand marché de tableaux et de statues; à d'autres égards (et aux meilleurs), il est une expression sociale, comme serait un livre écrit en collaboration, d'année en année, par d'innombrables représentants de toutes les manières de voir. Ou est le vrai? Ou le faux? Où est l'avenir? Quel son vraiment original rend l'art, en France, au contact de notre époque? Voilà ce qu'il s'agit de chercher et ce qui est la véritable question artistique.

Il y a lieu de proclamer hardiment que, sur tous les points, nous sommes en évolution et en marche. Aux hommes de clairvoyance de régler cette évolution afin qu'elle soit féconde, de diriger ce mouvement afin qu'il ne s'égare pas. Lorsque, socialement et politiquement, le lien s'est trouvé rompu qui nous rattachait au passé, des préoccupations nouvelles se sont imposées aux arts, lesquels ont pour but essentiel de manifester la vie. La littérature analyse des mœurs, différentes des mœurs d'autrefois; la peinture a devant elle des spectacles dont nos aïeux n'eurent point l'idée; la musique répond à des rêves, à des espoirs, à des angoisses, à des exaltations, à un état de l'âme publique que l'ancien régime ne connut jamais. Ainsi, dans l'action des sociétés, tout s'enchaîne; rien n'est dépourvu de sens; rien n'est inutile. Tant pis pour les aveugles et pour les attardés!

L'art français rendu à lui-même, ou, plutôt, progressivement débarrassé des influences étrangères, est au moment où les premières fleurs deviennent fruits! Très brillant et très actif, animé des aspirations les plus nobles, il importe qu'il croisse librement et se développe en toute franchise. L'examen comparatif des diverses écoles aux Expositions universelles atteste que, s'il se rencontre partout des individualités d'ordre supérieur, l'École

française est, pour l'ensemble de sa production et le niveau de ses producteurs pris en masse, au-dessus de toutes les autres. Cela n'est point dit en guise de flatterie à notre vanité nationale, trop facile à se rengorger, mais, bien au contraire, en vue d'affirmer la nécessité de nouveaux efforts très soutenus, très énergiques. Si nous sommes à la tête du mouvement d'art européen, n'oublions pas que nous avons à garder notre rang; souvenons-nous aussi que l'art est un éternel acheminement et que, toujours, son but recule. Les tendances sont généralement louables; tâchons qu'elles engendrent de plus en plus des actes et que nul ne se décourage.

La peinture du XIXe siècle a traversé trois phases fort distinctes. La première, dans laquelle il se ressaisissait lui-même, plein d'inquiétudes inavouées, est caractérisée surtout par Prud'hon, Girodet, Guérin et Gros. Louis David avait fait une révolution dans les ténèbres de l'idéalisme : il avait renversé l'académisme ancien, mais, très incertain des causes finales, il avait mis à la place un académisme nouveau. Ses disciples et ses rivaux suivirent le courant à la dérive, moins forts, et moins froids cependant, que l'auteur des *Sabines*, et laissant, à leur insu, transparaître en leurs œuvres quelque chose des lassitudes et des mélancolies cachées du règne impérial. Gros, plus hardi et plus franc que tous, dominé par l'audace du tempérament, traduit, en ses tableaux militaires, une poussée de vie collective et d'action. Un grand artiste, mort trop tôt, mais déjà en gloire, Théodore Géricault, continue et accentue cette recherche. Alors vient l'École éclatante d'Eugène Delacroix, surexcitant la vie jusqu'à la fièvre, détrônant Ossian pour Shakespeare, répudiant les conventions classiques, proclamant la liberté dans la peinture. Émancipation folle et superbe! Violente intrusion de la littérature dans les arts plastiques! Épanouissement d'abus nécessaires, d'excès indispensable pour rétablir l'équilibre, ou mieux, pour déblayer le terrain! Le romantisme n'a rien créé : il a simplement conquis à l'art le droit d'être lui-même, en toute indépendance. C'est ce qui lui gagne à jamais notre gratitude, plus encore que les belles œuvres éparses qu'il a pu mettre au jour.

A peu près à la même époque, l'amour de la nature, propagé par la philosophie et la poésie, reçoit une impulsion nouvelle et sincère. Il y a, en Angleterre, des paysagistes énamourés de la vraie campagne, qui en sentent et en font sentir l'intimité. Quelques-uns de leurs chefs-d'œuvre, apportés chez nous, dessillent les yeux de plusieurs peintres. Le premier de tous, Paul Huet, rompt en visière à la tradition du Poussin et peint ce qu'il voit simplement, du mieux qu'il est en lui. D'autres l'imitent qui seront des maîtres. Rousseau, Corot, Millet, Troyon, Daubigny ont réellement constitué ce paysage moderne et, par la force des choses, cet art a devancé le progrès et contribué à renouveler la peinture d'histoire.

A ce fait, d'ailleurs, rien que de naturel. Tout mouvement d'évolution part du simple pour aller au composé. Or, le monde des choses, en ses infinies complications, est beaucoup plus simple que l'homme.

On est donc arrivé presque du premier coup à la perfection du paysage; on n'arrive que par une longue patience à la vérité du caractère humain. Delacroix, par exemple, toujours si pittoresque et si dramatique, manque le plus souvent de l'accent réel. Le drame *vrai*, les types *vus*, se noient dans le débordement de la fantaisie, dans le ragoût des tons de palette. L'arabesque des compositions est d'un tour nouveau, mais c'est encore l'arabesque qui l'emporte sur la vraisemblance émouvante et saine des spectacles. Attitudes et visages témoignent de plus d'imagination que d'observation. On peint des visions; on prête un corps à des idées; on reste presque invariablement dans le caprice poétique, au lieu d'entrer, comme les paysagistes, dans la poésie de la vie. Au fond, pour avoir renié les formules

académiques, il s'en faut de beaucoup que les romantiques soient en dehors de l'esprit traditionnel, et Delacroix nous en fournit lui-même la preuve, lui qui regarde à peine les vivants d'alentour et se consacre, en plein Paris, à peindre la *Justice de Trajan*, l'*Éducation d'Achille*, les combats des Grecs contre les Turcs, les scènes du moyen âge et les mœurs du Maroc...

Or, nous en venons maintenant à une observation plus stricte de l'humanité : c'est à la vie que nous vouons la peinture humaine, à la vie non turbulente, mais dûment affirmée. Se rapprocher de la vérité le plus possible pour l'expression des mœurs, et de la réalité pour la mise en valeur des formes ; accomplir, en un mot, pour la figure ce qui a été accompli pour l'extérieur, voilà le but. Ouvrir les yeux à ce qui est ; n'évoquer même le passé qu'au moyen d'éléments fournis par la vie ; ne rien imaginer que d'après le vif : telle est la règle de notre génération. Ce qui n'a pas de signification, ce qui n'est pas réel n'est pas à peindre, fût-ce décorativement, car l'irréel supposé relève tout au plus de la littérature féerique. Nous admettons le caprice à une condition : à savoir qu'on ne nous mente en rien et qu'on ne s'ingénie plus à nous charmer à vide. La peinture n'a rien à moissonner dans le champ des abstractions ; ses pensées doivent être claires et concrètes, suggérées par des scènes précises, non par de nébuleuses allégories.

La Renaissance, temps de doutes et d'équivoques, n'avait pu qu'imprimer aux formes antiques renouvelées par elles le signe de ses incertitudes tournées en voluptés. Nous voulons, nous autres, des constatations de la vie, resserrant, dans un ordre déterminé de faits, nos impressions, nos réflexions, jusqu'à nos rêveries. Jamais on n'a poursuivi la vérité avec un acharnement semblable ; donnez-nous des tableaux qui nous parlent de nos soucis et des portraits qui soient intimement à notre image. De jour en jour, l'à peu près des conceptions d'atelier va davantage se déconsidérant, même en ce qui touche la décoration, genre spécial où l'artiste jouit de certaines licences. Lorsque rien ne vaudra plus au regard de tous que par un fond d'observation très nette, lorsque tous auront compris qu'il n'y a pas à chercher ailleurs de prix, de grandeur et d'originalité durables, notre évolution sera terminée et l'art ne sera plus au-dessous d'aucune manifestation nouvelle de l'homme social.

Mais ce n'est pas seulement l'observation individuelle des objets qui est en cause ; depuis M. Corot et Manet, la place qu'ils occupent dans l'atmosphère, les rapports réciproques qu'ils ont dans une ambiance donnée, nous sont aussi des sujets d'études. C'est là, précisément, que le paysage nous a conduit pour notre incontestable avancement. Les paysagistes nous ont appris que rien ne s'isole dans la nature, que tout participe à une existence générale et s'harmonise en un même rayonnement. Édouard Manet a, le premier, appliqué leur théorie aux scènes vivantes, et, désormais, soit que l'on peigne en plein air, à la lumière diffuse, soit que l'on tâche à traduire des intérieurs habités, on doit rendre les choses à travers leur fluide enveloppe. Jadis le peintre s'occupait du fond de son tableau comme d'un simple repoussoir ; à l'heure qu'il est, le fond parlant et vivant est l'un des éléments essentiels de la peinture. Pour nous faire accepter une figure détachée en clair sur une muraille de convention rousse ou noire, il faut un prodigieux talent d'exécution, et nous préférons, assurément, les compositions baignées d'air respirable et lumineux aux plus admirables morceaux de virtuosité pure.

En somme, de même que l'art ancien était lyrique, l'art moderne est rationaliste. En ce point, il répond à l'état de nos esprits avides d'analyse, égalitaires et affranchis. S'il n'a pas l'équilibre absolu que rêvent les philosophes, c'est qu'on chercherait vainement cet équilibre en nos mœurs mêmes, et que le présent reçoit encore, en maint endroit, l'ombre du passé en ruine. Donc, souffrons chez les artistes les défauts venus du milieu social, mais enregistrons leurs belles visées et leurs vaillances heureuses. Nos devanciers ont fait ce qu'il était

en leur destin de faire; honorons-les en sachant vivre à notre tour et en travaillant selon nos propres façons de voir. J'entends qu'on crie à la décadence; mais de quel droit? et par quelle logique? Ceux-là seuls poussent des gémissements éternels qui se rencoignent avec des cadavres. D'honneur, nous avons mieux à faire que gémir; nous avons à marcher.

Mais il sied maintenant d'aborder des questions qui rentrent plus étroitement dans le cadre de cette *Revue*.

II

La noblesse de la décoration monumentale gît en ceci qu'elle attache aux murailles des édifices quelque chose de la vie et de la pensée humaines. Sa complexité naît de cela que les appropriations possibles du sentiment et de l'activité de l'homme varient à l'infini suivant la destination, la forme, l'éclairage et l'extérieur des monuments. Le vrai décorateur doit se plier à mille conditions dont le peintre du chevalet n'a même pas à s'enquérir. Un tableau peut s'accrocher partout; une décoration ne convient qu'à un endroit déterminé. Le tableau est isolé; la décoration fait partie d'un ensemble. Le tableau exprime ce qu'a voulu le peintre; la décoration ne sera parfaite que si elle exprime ce qu'a voulu le peintre et ce que veut le lieu. C'est pourquoi il est toujours très hasardeux de juger, au Salon, des toiles décoratives; mais je n'irai pas, sur ce terrain, plus loin qu'il ne faut aller. D'ailleurs, quelques explications préalables s'imposent.

Les règles de la décoration monumentale ont, il est vrai, fourni matière à tant de discussions qu'on n'ose presque plus en raisonner sans faire aux lecteurs deux ou trois révérences. Le peintre décorateur doit-il se laisser dominer par l'architecte? L'architecte doit-il se laisser écraser par le peintre décorateur? Voilà de ces problèmes qu'on ne résoudra certainement jamais avant la consommation des siècles. M'autorise-t-on à dire à ce propos ce que je pense? Eh! pourquoi pas?

Je pense donc qu'il est puéril de poser une règle absolue, soit dans un sens, soit dans l'autre, car tout dépend essentiellement des occurrences.

Prenons, pour commencer, le cas d'une église, ou d'une vaste salle de palais de justice ou de parlement qu'il s'agit de décorer. Il importe que l'esprit des croyants, des juges ou des législateurs ne soit pas distrait par des lignes d'architecture contournées, par des scènes tumultueuses et d'une couleur trop puissante. L'architecte ici établira largement ses assises, édifiera ses colonnes, allongera ses frises, arrondira ses voussures en réservant des surfaces que le décorateur illustrera d'images austères. Prenons, inversement, le cas d'une chapelle obscure et resserrée d'un théâtre, d'un salon, d'une salle de fête; il sera loisible au peintre de frapper de grands coups, de saisir l'imagination par des spectacles poignants ou joyeux auxquels l'architecture ne servira que de solide cadre. Une chapelle des morts peut fort bien être sombre et visionnaire; une salle de réception a le droit d'être éblouissante. La nef d'une basilique, la salle délibérative d'une assemblée, n'ont que le devoir d'être paisibles et de porter au recueillement.

Ainsi, le mode décoratif varie logiquement selon les convenances du milieu, et tour à tour le décorateur s'accommode à l'architecte et l'architecte s'accommode au décorateur. On voit par là combien est peu rigoureuse la théorie, communément acceptée, qui fait de la peinture décorative un art exclusivement architectural. Le moindre tort de cette théorie est de ne tenir aucun compte du principe logique de la subordination des effets et des moyens à la distinction des locaux, et, par surcroît, elle condamne l'artiste à répéter les mêmes formules indéfiniment.

Un autre malentendu qui a grand cours est le suivant : « Le décorateur évitera les amples perspectives afin de ne pas renverser les murs. » En vertu de cette maxime, les compositions de premier plan, et détachées sur des fonds de reculée médiocre, sont principalement recommandées. Or, je prie qu'on observe que les compositions agencées de la sorte sont celles-là, justement, qui renversent les murailles. En fait, une scène peinte sur un fond peu fuyant entraîne des modelés d'une extrême vigueur qui font saillir les personnages et déplacent la paroi réelle, tandis que des figures honnêtement posées dans un fond spacieux et clair se modèlent sans violence et demeurent sur la muraille non percée, ni déplacée, mais éclairée et aérée.

Il tient à chacun de vérifier, au Panthéon, l'exactitude de la remarque en s'arrêtant successivement devant les peintures de M. Puvis de Chavannes et devant celles de M. Jean-Paul Laurens. Celui-ci a représenté la mort de sainte Geneviève. La patronne de Paris est allongée sur son lit de douleur, moribonde, entourée d'hommes, de femmes et d'enfants, riches ou pauvres, vêtus et nus. La scène est, si l'on veut, très pathétique, mais ce n'est plus le mur du monument qui est le mur sensible; c'est plutôt le mur de la chambre peinte, et, par suite, les acteurs du tableau semblent extérieurs à la surface murale. Au rebours, M. Puvis de Chavannes, peignant la jeunesse de la sainte, au bord de la Seine, en pleine campagne, et environnant ses personnages d'air et d'espace, a pu garder à ses groupes un ton plus frais et un aspect plus enveloppé.

A la vérité, les deux systèmes ont leurs avantages s'ils sont pratiqués opportunément et avec unité, encore qu'il ne faille outrer ni l'un ni l'autre. Néanmoins, puiqu'il est question d'un lieu de silence et de paix, je ne puis m'empêcher de trouver la conception décorative de M. de Chavannes bien mieux appropriée sous tous les rapports. Loin de détourner à leur profit une attention que le croyant ne saurait leur donner, ses compositions encouragent sa prière et la baignent même, en quelque sorte, d'une atmosphère de piété. Au surplus, Raphaël s'est chargé de prouver avec sa *Messe de Bolsena*, dans la troisième chambre vaticane, qu'on peut fort bien appliquer la réalité et les procédés réalistes à la décoration. Il n'y a donc pas, il ne peut y avoir en telle matière de règle absolue. C'est au goût et au sens logique de l'artiste de résoudre convenablement le problème en chaque cas particulier.

Le genre des exemples que j'ai choisis m'a retenu dans les sanctuaires. Si je considère, à présent, au point de vue de la décoration, les édifices civils, publics ou privés, j'arriverai à des conclusions analogues. J'ai parlé de la salle de délibération d'une assemblée et de la bibliothèque d'un palais : il est évident que ces locaux ne demandent rien que de discret et d'apaisé. Passons-nous cependant de ces galeries sévères en une salle de fête, on avouera qu'un brillant coloriste n'a pas à craindre d'y faire éclater toutes les féeries de sa couleur. A son gré, il peindra sur les quatre murailles des scènes réelles ou de fantaisie, qui exalteront à leur manière et sembleront prolonger la joie des conviés, et il enguirlandera les voussures et les plafonds d'autant de fleurs qu'il s'en épanouira sur sa palette. L'architecture en tout ceci n'aura point à s'étaler, l'architecte n'étant appelé à jouer qu'un rôle d'encadreur. Qu'on aille voir, si l'on en doute, la galerie d'Apollon, au Louvre, ou rayonne l'incandescent plafond de Delacroix. Supprimez la peinture, vous aurez la désagréable sensation d'un cadre sans tableau, et rien davantage. Partout où les idées graves le cèdent aux idées riantes, c'est un fait que la peinture prend naturellement le dessus.

Mais les architectes, résolus conciliateurs des styles du passé, n'ont pas uniquement la crainte des peintures qui réchauffent et magnifient trop splendidement leur œuvre; ils s'élèvent encore, en toute occasion, contre l'emploi des sujets empruntés à notre vie dans la décoration. Les seules données qu'ils reconnaissent décoratives sont celles qui relèvent de la convention. Vainement M. Gervex et son collaborateur, M. Blanchon, ont orné la

salle des mariages de la mairie de la Villette de scènes de la vie civile et d'épisodes des industries du quartier, d'une harmonie excellente; on préfère les allégories. A peine a-t-on renoncer au fastidieux « mariage romain » qu'on nous inflige les fiançailles pastorales et tout ce qui s'ensuit. Nous admirons M. Puvis de Chavannes, mais la légion servile des imitateurs fait de ce grand artiste un chef d'Académie et le créateur d'une tradition fâcheuse. Les Salons sont encombrés, depuis quelques années, de compositions à personnages semi-paysans de France, semi-bergers d'Arcadie. Nous refusons énergiquement de nous associer aux éloges décernés à ce genre d'œuvres. Il n'est pas besoin, je suppose, d'emprunter au peintre de sainte Geneviève ses manières de voir et ses manières de rendre pour s'attester décorateur. Il n'est pas besoin davantage d'inventer des figures alors que nous avons sous les yeux la vie grouillante, inépuisable de variété.

Je comprends que les musiciens recherchent, pour leurs poèmes d'opéra, des héros lointains et quelque peu vagues : la musique leur créera une psychologie; mais je ne vois pas ce qui peut pousser le peintre du côté de l'abstraction. Dans le fond, ce qui rend le personnage abstrait cher à l'académisme, c'est qu'il rappelle le personnage ancien, et nul n'ignore qu'on attribue l'allure noble aux anciens et point aux modernes, sauf par exception, de même que Montesquieu attribuait l'honneur aux monarchies et la vertu aux républiques. Je voudrais bien, toutefois, qu'on allât dire à l'homme qui se marie que ses ancêtres se mariaient plus noblement qui lui et qu'ils épousaient des femmes plus belles. Il riposterait que ses ancêtres ont vécu pour leur compte et qu'il vit pour le sien, qu'il a choisi une femme à son gré, qu'il l'aime comme elle est, qu'il en est aimé, qu'il est heureux de son sort, qu'il vaut un homme de jadis et qu'il n'a ni le désir, ni le moyen de s'unir au spectre d'une aïeule. Pareillement l'ouvrier poufferait de rire à qui l'on soutiendrait que les charpentiers d'Athènes et les maçons de Thèbes avaient meilleur air à travailler que lui. Nos costumes, et notamment les costumes populaires, ne sont guère plus laids que beaucoup de costumes d'autrefois. La lumière qui nous illumine a les mêmes jeux que la lumière d'antan emmi les vertes branches. Le monde est toujours le même et va toujours de même. Il n'a jamais été ni plus beau, ni meilleur, mais il n'est pas nécessaire de demander à l'abstraction des ressources expressives que l'immédiate réalité possède seule et peut seule fournir.

Au demeurant, si presque tout le monde reconnait désormais à l'artiste le droit de peindre, pour les musées et les collections, et en telles dimensions qu'il lui plait, des épisodes de notre vie, pourquoi lui interdire de traiter ces sujets sur les parois de nos mairies, de nos tribunaux, de nos églises? Notez qu'entre un tableau éclairé de lumière diffuse et un panneau décoratif il n'y a nulle différence. Vous imaginez-vous, par exemple, cette superbe marche d'armée que M. Roll intitule *la Guerre*, ou ce grand paysage de M. Duez ou le soleil s'éteint si doucement, dans la brume, au-dessus de l'Océan pâmé sous la lumière violette du soir, ou encore la *Clinique du docteur Péan* de M. Gervex, ou tout autre grand tableau, accroché au fond d'une salle et ne la décorant pas? Peu importe la donnée, c'est l'effet qui est essentiel. Une scène de notre temps est devant nous traduite en peinture. Est-elle ou n'est-elle pas, par son caractère et sa couleur, de bonne décoration? C'est l'unique question qu'on se doive raisonnablement poser. Mais que de ressources sacrifiées par l'intolérable routine!...

III

J'ai fait allusion ci-dessus aux trois admirables compositions de M. Puvis de Chavannes, au Panthéon, ou le peintre a retracé poétiquement la jeunesse de sainte Geneviève. C'est qu'en des entreprises pareilles, lors même qu'on n'a d'autre but que d'imprégner les mu-

railles d'une vie relative, exempte de toute arrière-pensée troublante, il ne suffit pas que les yeux soient satisfaits, l'esprit veut également qu'on l'intéresse. Or M. Puvis de Chavannes ne s'élève jamais aussi haut que dans celles de ses œuvres où il déduit très simplement, très clairement, très humainement, les scènes qu'il figure. Au Panthéon, en particulier, l'action qu'il peint est la plus naturelle du monde, le geste de chaque personnage est vrai, l'humanité remplit l'espace, et l'harmonie des tons effacés ne nous empêche pas d'être impressionnés d'un charme de nature. Cela n'est pas réel assurément, ou, pour mieux dire, cela n'est point réalisé, mais il n'y a, du moins, aucune énigne proposée à mon intelligence et à mon cœur, et je pressens des hommes comme moi en ces créatures pensives et agissantes évoquées du profond d'un rêve. En est-il de même dans l'immense composition qu'il destine au grand amphithéâtre de la Sorbonne et dont le carton, long de 26 mètres, est exposé au Salon actuel ? Nous allons bien voir.

Ouvrons le catalogue officiel de l'exposition; nous y lisons la description suivante, consacrée par le peintre lui-même à son allégorie : *Cette composition*, dit-il, *appelée à décorer l'hémicycle du grand amphithéâtre de la Sorbonne, monument élevé aux lettres, à la philosophie et à l'histoire, se divise en trois parties. Au centre, sur un bloc de marbre, est assise l'antique Sorbonne, ayant à ses côtés deux génies portant des couronnes et des palmes, hommage aux vivants et aux morts glorieux. — Debout l'Éloquence célèbre les luttes et les conquêtes de l'esprit humain. — A droite et à gauche sont groupées des figures attentives, symbolisant les diverses poésies. — Du rocher qui les porte, s'échappe la source vivifiante : la Jeunesse y boit avidement et la Vieillesse y puise une nouvelle force.*

Le compartiment à gauche est réservé à la Philosophie et à l'Histoire symbolisées, la première, par un groupe de figures représentant la lutte du Spiritualisme et du Matérialisme en face de la mort; l'un s'affirme par un geste d'ardente aspiration à l'idéal, tandis que l'autre montre une fleur, expression des joies terrestres et des transformations limitées à la matière. — Le second groupe montre l'Histoire interrogeant le passé, figuré par d'antiques débris que l'on vient d'exhumer.

Le compartiment de droite est consacré à la Science. Le premier groupe, faisant suite aux Muses, se compose de quatre figures, la Botanique, la Mer, la Minéralogie et la Géologie. Des jeunes gens s'émerveillent de leurs richesses, tandis que d'autres, groupés devant une statue de la Science, jurent, dans un commun élan, de se vouer à elle. — Trois jeunes gens absorbés par l'étude ferment la composition.

Cette analyse sommaire, de l'auteur, ne récusera point la fidélité, dont me dispense de longs commentaires. Elle indique suffisamment le caractère de l'allégorie austère et virgilienne. On voit d'ici les figures drapées et les figures nues : la Sorbonne, aux amples voiles, les bras croisés sous son manteau, gardée par deux éphèbes; l'Éloquence, dont le manteau est soulevé d'un souffle symbolique; la Rêverie, assise sous une sphère; la Légende, aux cheveux longs, une tête de renard dans les bras et le corbeau fatidique sur l'épaule; la Mer, couronnée de branches de corail, tenant à la main une coquille; la Minéralogie, ceinte d'un diadème de pierreries et portant des agates, des sardoines, des lapis, des éclats de marbre et de précieux minerais dans le pli de sa robe translucide; les Muses, en des attitudes contemplatives, ayant en mains la lyre ou les pipeaux... Que dirai-je! Ces groupes constituent assurément un ensemble d'une harmonieuse sévérité, de ce goût d'idyllique ascétisme particulier à M. Puvis de Chavannes. Tout y est marqué fortement et du premier coups du sceau de sa personnalité. Même deux ou trois inventions de mouvement frappent par une ingéniosité assez neuve, témoin le jeune homme qui, genou à terre, offre à boire au vieillard couronné de lauriers, et l'adolescent qui se coiffe, par fantaisie, du casque retrouvé dans le sol, et le paysage est fort beau qui, sous les hachures bistrées du carton, laisse deviner les pâles verdures et les horizons

bleuissants. Mais, quel que soit le mérite hors ligne de l'artiste, j'ai quelque peine à me voir inflexiblement cantonné par lui dans l'abstraction. Son art, trop purement intellectuel, me déroute et me fatigue. Comment saisirais-je des symboles aussi mystérieux que celui de la fleur, « expression des joies terrestres et des transformations limitées à la matière »? Comment m'abandonner sans réserve au charme d'un sujet qu'on ne saurait pénétrer sans explications écrites? Un tableau n'est pas un livre : il est un spectacle, il ne doit pas dégénérer en grimoire. En outre, les personnages de M. Puvis de Chavannes, si nobles qu'ils soient, sont trop en dehors de nous; la langue qu'ils parlent n'est pas la nôtre; nous ne pouvons que malaisément nous hausser à leur synthèse éternelle, nous que possède le besoin de l'analyse. Ce n'est pas le désir de la science qui le tient; l'esprit de travail n'est pas en ces créatures extasiées; je ne les sens pas personnifiant nos connaissances. L'auteur va chercher ses modèles dans la vallée de Tempé; mais ce n'est pas de la Sorbonne qu'on fait voile vers cette fabuleuse terre du bonheur sans angoisse. Puis, le secret d'apaisement ne se trouve pas toujours au fond de nos études. Le secret d'amertume s'y rencontre le plus souvent. J'eusse voulu, au total, une image moins idyllisée de notre vie savante, un symbolisme moins exclusivement littéraire et quelque chose qui nous caractérisât plus intimement devant l'avenir.

Enfin, le moindre inconvénient de ce procédé intellectuel, c'est d'induire l'artiste à répéter des mouvements déjà connus et qu'il croit à tort renouveler en leur prêtant des significations nouvelles. Ainsi le groupe des jeunes gens qui se précipitent vers la statue semi-voilée de la Science, ressemble fort au groupe des jeunes Picards lançant des javelots, dans *Ludus pro patriâ* (musée d'Amiens). On distingue aussi, sous les apparences de la Géologie assise à terre et appuyée sur un fossile, la vieille femme de l'entrée du village, du même *Ludus pro patriâ*. De plus, l'impression du *Bois sacré* (musée de Lyon) me revient très nettement devant la partie centrale de l'hémicycle. M. Puvis de Chavannes a beau être un artiste supérieur, il est moins à la nature qui ne l'appelle à lui, et, par là même, la variété sans fin lui manque. Semblable au personnage chargé de gloire et ceint de lauriers de sa composition, il devrait aller boire à la fontaine fraîche qui sourd du marbre en ruisseau clair.

Le rêve en face de la vie ouvre plus d'horizon que le rêve en face de la Science, et les poèmes subjectifs ne sont jamais les plus touchants.

M. François Flameng a reçu la commande d'un des grands escaliers de la Sorbonne : il en revêtira la paroi de trois scènes historiques, exposées au palais de l'Industrie. A gauche, c'est saint Louis remettant à son chapelain Robert de Sorbon la charte de fondation de son fameux institut. Au milieu, c'est le jeune Abailard en robe rouge expliquant la philosophie à ses écoliers, sur la montagne Sainte-Geneviève, dans une salle en construction, d'où l'on aperçoit en panorama la grande ville et Notre-Dame qu'on élève. A droite, le prieur Jean Heynlin, comparable pour la tournure à un personnage d'Holbein, installe à la Sorbonne la première presse à imprimer. Je n'ai rien à objecter à de tels sujets, consacrant de glorieux souvenirs, et je trouve fort bon que M. Flameng les ait désiré peindre dans le mode brumeux et légendaire. Malheureusement, trop d'influences s'accusent dans sa conception. D'abord les écoliers d'Abailard sont parents des prophètes de Michel-Ange. Ensuite, l'exécution est une sorte de moyen terme entre l'impression des miniatures vivement enluminée du xve siècle et la manière abréviative de M. Puvis de Chavannes. La couleur est posée comme par tous plats, en des contours très arrêtés à peu près ainsi que dans les gravures anglaises coloriées de Randolph Calderott et de Kate Greenway. Je n'insisterai pas sur les valeurs fausses qui abondent — par exemple dans le premier panneau ou

Louis IX, passant du plein air dans un cloître, trouve l'intérieur plus éclairé que le dehors. Par contre, le paysage de la Cité est vraiment agréable et l'effet des échafaudages en silhouette sur le ciel gris plaît à bon droit. Et, pour tout dire, c'est ici une œuvre improvisée d'un certain intérêt, mais où l'adresse et la gentillesse remplacent par trop le sérieux.

M. Besnard a peint *le Soir de la vie* à l'intention de la salle des mariages du premier arrondissement. Le soir de la vie! Au seuil d'une maison méridionale, aux murs jaunes, ouverte par une large baie, deux époux d'autrefois, Philémon et Baucis peut-être, l'un contre l'autre doucement blottis, regardent la nuit descendre sur la campagne. Derrière eux, dans la maison, une jeune mère s'aperçoit, son enfant entre les bras, et le père qui vaque, près de l'âtre qui flambe, à des soins familiers. Le paysage est charmant. Voyez la ville qui s'endort, au bas de la colline, à l'ombre de sa tour carrée; et la ligne de grêles arbres qui frissonnent à mi-coteau; et toutes les étoiles qui s'allument au ciel rose. La composition a aussi le mérite d'être saisie facilement. Cette œuvre ne s'éloigne point, par sa conception, du genre allégorique modernisé par le peintre de sainte Geneviève, mais la facture est autre et l'harmonie a quelque chose de tendre et de subtil, particulier à M. Besnard. Dans une étude qu'il expose, sous ce titre « Une femme nue qui se chauffe », l'artiste prouve, à notre avis, plus de souplesse et de franchise devant la nature qu'il n'a jamais fait. Le trait de son talent, c'est un tour de paradoxe délicat prêté aux choses; mais j'observe qu'il n'est jamais si personnel que lorsqu'il s'attache à traduire nettement ce qui s'offre à ses yeux.

Nous rencontrons encore au salon des morceaux décoratifs de bien des genres — et même des genres ennuyeux. Citerai-je *la Ville de Paris instruisant ses enfants*, plafond exécuté pour la mairie du troisième arrondissement par M. Diogène Maillart? Des grappes d'enfants nus d'un ton rose lie de vin s'y mêlent assez étrangement à de belles dames en robes de brocart à la Véronèse. Mentionnerai-je *les Franchises de la ville de Limoges*, plafond peint par M. Weerths pour le premier hôtel de ville du Limousin? De grandes dames en robes de brocart s'y étagent sur un escalier de marbre monumental, et des Amours, au premier plan, peignent un vase de porcelaine? Cela est pompeux, lourd, dépourvu de signification...

Lorsque les villes de province ont quelque édifice à décorer, elles font peindre de vagues allégories de vieux style et qui n'ont rien qui les puisse particulièrement caractériser. Par une exception digne qu'on la retienne, la ville de Toulon croit devoir commander à des artistes provençaux, pour orner son nouveau musée, des figures et des paysages décoratifs du pays toulonnais. Voici M. Montenard qui peint, en un très brillant et très harmonieux panneau en hauteur, des femmes sous des oliviers pâles, la mer d'un bleu profond et les collines roses de l'horizon provençal. M. Dauphin représente, auprès de lui, non sans talent, quoique d'un pinceau un peu menu, le *Port de commerce* et l'*Entrée de la rade de Toulon*. D'autre part, on a commandé à M. Gallian un *Pêcheur* provençal et une *Vanneuse*, qu'il a dressés sur des piédestaux comme des statues vivantes, et j'avoue n'aimer point du tout ces deux panneaux, d'aspect banal. Mais, somme toute, il faut grandement louer l'initiative des Toulonnais, revenant spontanément au vieux principe de la décoration locale. Pourquoi se vouer toujours, en tout, partout, aux traditions épuisés? Est-ce que chaque pays ne possède pas en ses sites, en ses végétations, en ses types, en ses mœurs, assez d'éléments susceptibles d'être utilisés pour le décor de ses monuments? Les peintres de la Bourgogne, du Languedoc, du Berry, de l'Auvergne et de la Champagne se rapetissent à imiter sans cesse les Pierre de Cortone, les Jules Romain, ou tout maître du passé qu'on voudra. Qu'ils regardent autour d'eux, qu'ils s'adaptent les ressources de chaque région, ils ne tarderont pas à sentir bouillonner quelque ferment original.

C'est dans cette voie qu'il convient d'entrer — si tant est que l'on puisse entrer dans une voie raisonnable. Pas plus tard qu'hier, un homme riche, désireux (me disait-il) de faire peindre un salon d'été d'une manière piquante, me priait de lui indiquer un peintre. Je l'ai conduit au palais de l'Industrie, devant les deux toiles délicieusement décoratives de M. Quost : la *Ruine en fleurs* et la *Prairie dans le Morvan*, où des peupliers d'une verdure si tendre s'enlèvent si doucement sur le ciel gris des matins de printemps. « Mais, a-t-il fait devant la *Ruine en fleurs*, dont les pierres se dérobent sous les aigrettes blanches et violettes, sous les volubilis, sous les bleuets, c'est là une impression jolie, mais le sujet manque... » Et devant la *Prairie* son cri a été : « Ce n'est qu'un paysage... » Il est donc entendu, parmi les amateurs aussi bien que dans l'administration, qu'on ne peut décorer une muraille qu'au moyen de sujets conventionnels. Que les paysagistes, comme M. Damoye, qui comprendrait si gaiement la décoration, ou M. Victor Binet, qui ne manquerait pas d'apporter en cet art particulier sa note franche, se voilent incontinent la face, à moins qu'ils ne préfèrent imiter M. Bouguereau et faire voler des cupidons de baudruche sur des fonds luisants de porcelaine. Et aussi que les peintres de scènes sociales, que M. Roll, que M. Duez, que M. Lhermitte, que M. Gervex s'en aillent copier sans tarder la composition des Italiens de la décadence. Point de genre français, point de modernité dans la peinture murale. Pierre de Crotone et l'Albane sont encore les grands modèles. C'est à mourir de rire ou à hausser les épaules d'infinie pitié!...

L. DE FOURCAUD.

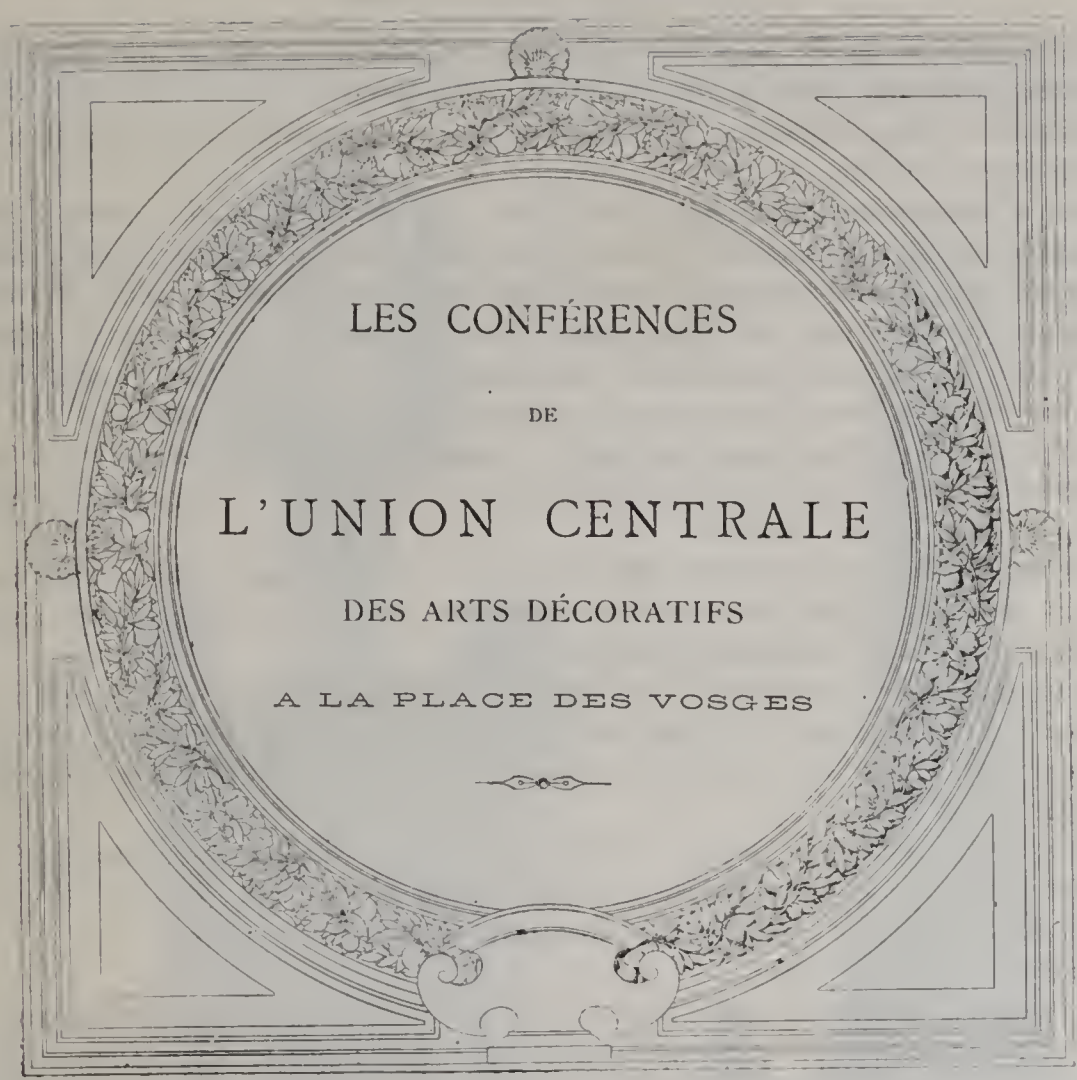
DÉCORATION DES PALAIS (XVIIe SIÈCLE)

CH. DELAGRAVE, ÉDITEUR, PARIS. PHOTOTYPIE J. ROYER, NANCY.

TROPHÉES D'ARMES AU CHIFFRE DU ROI LOUIS XIV

DÉCORATION EN PLOMB DORÉ DE L'ESCALIER DE LA REINE (1er ÉTAGE)

AU CHATEAU DE VERSAILLES.



LA GALVANOPLASTIE

Par M. Henri BOUILHET

(*Suite* [1]).

La galvanoplastie ne prit réellement son essor que le jour où la gutta-percha, récemment importée en France, fut introduite dans les ateliers. Les qualités éminemment plastiques qu'elle doit à son ramollissement à une basse température, son aptitude à conserver, par le refroidissement, la forme et les détails les plus fins du modèle, enfin son inaltérabilité dans toutes les circonstances, en ont fait la matière par excellence pour obtenir les moules les plus exacts et les plus délicats.

C'est donc grâce à ces deux matières, la gutta-percha et la plombagine, que les procédés galvanoplastiques ont réalisé tout ce qu'on pouvait attendre de cette admirable découverte, qui rend aux métaux dissous leur apparence physique, conserve fidèlement les empreintes du modèle, et peut, comme l'a dit naguère un illustre chimiste, M. Dumas, par l'action lente et silencieuse de l'électricité, mouler et fondre les métaux sans le secours du feu.

1. Voir la *Revue des Art décoratifs*, VIIe année, p. 294.

Les appareils employés pour les décompositions électro-chimiques des dissolutions salines des métaux sont de deux sortes, simples ou composés.

L'appareil est *simple* quand le courant galvanique se produit dans le vase même ou le dépôt du métal s'effectue.

Ce fut le premier appareil indiqué par Jacobi : c'est encore celui qui permet le dépôt économique du cuivre, toutes les fois qu'on opère sur des moules d'objets en bas-reliefs.

L'appareil est *composé* lorsque le courant galvanique est produit en dehors de l'auge à décomposition et provient, soit d'une pile quelconque, soit de ces nouveaux appareils appelés « machines dynamo-électriques » qui transforment le magnétisme en électricité et dont la machine Gramme est le type le plus perfectionné et le plus répandu.

Cet appareil est principalement appliqué à l'exécution des rondes-bosses, vases, bustes ou statues : c'est le seul même qui rende possible la production de la ronde-bosse, comme je vous l'expliquerai tout à l'heure.

Je ne vous décrirai pas les appareils; ils sont trop connus aujourd'hui et devenus si pratiques par l'usage, que je me reprocherais d'arrêter un instant votre attention sur leur description. D'ailleurs vous les avez là sous vos yeux.

C'est à la reproduction des objets d'art destinés à des musées, c'est à l'exécution la plus parfaite et la plus conforme à l'original des objets de collection, de manière à en vulgariser l'étude et en rendre la possession facile à tous ceux qui en ont besoin, que je veux m'attacher aujourd'hui.

Pour vous bien faire comprendre comment on peut arriver à un bon résultat, il faut considérer et étudier les trois phases essentielles de l'opération :

1° Le choix du métal à déposer et du bain galvanoplastique;

2° La confection du moule;

3° Les procédés d'achèvement des pièces pour les rendre semblables aux originaux.

Pour le choix du métal, il n'y a pas d'hésitation à avoir : c'est le cuivre rouge; d'abord la modicité de son prix, puis la facilité avec laquelle il est réduit de ses dissolutions, son inaltérabilité relative, en font la matière par excellence des reproductions galvanoplastiques.

La solution saline la plus convenable pour opérer la réduction du cuivre est le « sulfate de cuivre » rendu conducteur par une légère addition d'acide sulfurique, et le cuivre le plus dense est obtenu, lorsque la réduction est lente, et lorsqu'on a ajouté au bain une solution de gélatine en très faible proportion. Cette solution a la singulière propriété de modifier complètement la structure physique du cuivre déposé; ajoutée en trop grande quantité, elle le rend cassant; en juste proportion, elle lui donne des qualités remarquables de cohésion et de ténacité qui, à certains égards, sont plus grandes que celles du cuivre fondu.

En effet, déposé dans une solution convenablement préparée, et sous l'influence d'un courant parfaitement réglé, le cuivre est homogène, ductile, tenace, et jouit des propriétés du cuivre laminé et travaillé au marteau.

Des expériences faites par nous il y a plus de vingt ans, et qui ont été contrôlées par une commission nommée par la Société d'encouragement, ont montré que le cuivre galvanique pouvait résister à une pression de vingt atmosphères, tandis que le cuivre fondu se distendait, et laissait filtrer l'eau au travers de ses pores, sous une pression de 12 atmosphères; de plus, que la densité du cuivre galvanique était de 8,9 tandis que celle du cuivre fondu oscillait entre 8,78 et 8,83.

Ce n'est pas que je veuille conclure que le cuivre galvanique soit supérieur au bronze; d'ailleurs le bronze a pour lui la consécration de l'expérience et la preuve de sa durée par

l'existence des œuvres en bronze que les injures du temps n'ont pas altérées, et puis, le bronze sera toujours le bronze, et certains monuments gagneront à être exécutés avec cette

Reliquaire en cristal supporté par une auge en cuivre doré, les ailes en émail champlevé. XIIe siècle, église de Saint-Sulpice-les-Feuilles (Haute-Vienne).

Fer de hallebarde du marquis d'Ayeul, XVIe siècle. Musée du Louvre.

belle matière. Mais le bronze, qu'il soit coulé dans un moule en sable ou dans un moule à la cire perdue, doit toujours être retouché par un ciseleur habile, et par conséquent son achèvement doit emprunter à la main de l'homme sa plus ou moins grande perfection; il

ne suffit pas que le moule soit bien fait, que la cire perdue soit substituée à la fonte au sable, il peut être altéré par des retouches maladroites, et il faut compter avec la plus ou moins grande habileté de l'artisan qui doit parachever l'œuvre.

Avec le cuivre galvanique, il n'en est pas ainsi : il sort du moule, parfait, parce qu'il ne peut en être autrement, et il est parfait, si le moule lui-même a été exécuté avec perfection.

Mais le cuivre galvanique ne jouit pas d'une aussi bonne réputation; la faute en est à ceux qui ont omis en pratique le procédé, sans autre but que le gain, et sans aucun souci de la qualité des produits qu'ils livrent au commerce. La facilité que donne la galvanoplastie de produire des pièces aussi minces que possible, leur a permis de lancer dans le commerce une infinité de pièces plus ou moins artistiques, toutes plus minces les unes que les autres, et par conséquent peu durables. Le public, ne se rendant pas compte que ce manque de solidité ne tenait pas à la nature du procédé, mais à la cupidité du fabricant, a eu le tort de désapprouver le procédé, au lieu de simplement critiquer l'objet dont il avait à se plaindre, et de délaisser le fabricant qui l'avait mal exécuté.

Il ne suffit donc pas d'être habile ouvrier, il faut encore être consciencieux, et, entre nous, c'est un peu la qualité la plus nécessaire, aussi bien dans le sujet qui nous occupe que dans toutes les productions industrielles. La sincérité du produit a été de tout temps la qualité maîtresse des produits français : c'est celle qu'il nous faut conserver à tout prix, parce qu'elle a fait notre supériorité dans le passé, et que, si nous savons être persévérants, elle fera notre supériorité dans l'avenir, lorsqu'on se sera lassé de tous ces produits, plus ou moins brillants à la surface, mais peu solides, dont les industriels d'au delà du Rhin cherchent à inonder le monde entier.

(A suivre.)

FIN DU SEPTIÈME VOLUME

COULOMMIERS. — TYP. PAUL BRODARD ET GALLOIS.

TABLE

DES PLANCHES HORS TEXTE

Pages.

La décoration du livre. — Fontispice d'un ouvrage sorti des presses de l'Imprimerie Royale (1670) intitulé : les *Tapisseries du roy où sont representez* les Quatre Éléments. 4

Bijouterie : Spécimens de bijoux bosniens. 8

Modèles de tapisseries décoratives. — Esquisses de panneaux en tapisserie composés par P. V. Galland pour un salon du palais de l'Élysée. 25

Modèles de plantes décoratives composés par P.-V. Galland. 28

Céramique (xviiie siècle). — Pot et Cuvette en porcelaine de Mennecy (le texte de cette planche porte, par erreur, *faïence* de Mennecy). 30

Orfèvrerie d'étain (xixe siècle). — Plat d'étain reproduisant des bas-reliefs de Clodion, exécuté par M. J. Brateau. 57

Céramique italienne. — Coupe en faïence de la Frata. 64

Les mosaïques décoratives. — Orphée charmant les animaux. 80

Sculpture décorative (xviie siècle). — Panneau en bois sculpté et doré au château de Versailles. 96

Sculpture décorative (xvie siècle). — Grande cheminée en pierre, ornée de bas-reliefs, travail de la Renaissance (collection du musée de Cluny). 110

Céramique italienne (xvie siècle). — Grand plat en faïence d'Urbino (xvie siècle). . 126

Orfèvrerie anglaise (xixe siècle). — Plat en fer repoussé, nickelé et damasquiné d'argent, exécuté par la maison Elkington, de Londres (collection du musée des Arts décoratifs). 153

Serrurerie (xviiie siècle). — Modèles d'entrées de serrure pour différents meubles, composés par Delalonde. 168

Serrurerie (xviiie siècle). — Autres modèles d'entrées de serrure pour différents meubles, composés par Delalonde. 170

Céramique espagnole (xvie siècle). — Panneau en faïence émaillée (donné au musée des Arts décoratifs, par M. J. Maciet). 174

Pages.

Céramique française (xviiie siècle). — Groupe représentant Louis XVI et Marie-Antoinette, pièce commémorative de l'avènement de Louis XVI (1774), biscuit de Sèvres, pâte dure. 208

Sculpture décorative (xixe siècle). — Dessus de porte sculpté par Pradier au salon des Glaces du château de Versailles. 216

Dentelles (xviiie siècle). — Rabat en point d'Angleterre; travail flamand fait au fuseau (collection du musée des Arts décoratifs). 240

Sculpture décorative (xve siècle). — Bas-relief en marbre de l'école florentine. . . 268

Décoration de palais (xviie siècle). — Panneau en bois sculpté et doré du château de Versailles (salon de la Guerre). 272

Sculpture décorative (xive siècle). — Figures de Chartreux faisant partie du tombeau de Philippe le Hardi (collection du musée de Cluny). 289

Orfèvrerie (xve siècle). — Tête en argent repoussé de saint Étienne de Muret (église de Saint-Étienne, Haute-Vienne). Reproduction par la galvanoplastie exécutée par MM. Christofle et Cie pour le musée des Arts décoratifs. 296

Bois sculpté (xviie siècle). — Console d'applique en bois sculpté, époque Louis XIV (collection du musée des Arts décoratifs). 317

Décoration du Livre (la). — Frontispice du Livre des Rois (xixe siècle, collection orientale), édition de l'Imprimerie nationale. 320

Décoration du Livre (la) [xixe siècle]. — Frontispice du Bhagavrata purana (collection orientale), édition de l'Imprimerie Nationale. 328

Décoration du Livre (xviie siècle). — Planche d'un ouvrage où sont représentés les quatre éléments et reproduisant la tenture l' « air », exécutée à la manufacture des Gobelins d'après la composition de Ch. Lebrun. 330

Décoration du livre (la). — Fac-similé d'une illustration de la Bible éditée par l'Imprimerie nationale. 331

Sculpture décorative (xviie siècle). — Panneau en bois sculpté et doré au château de Versailles (salle du Conseil). 334

Papier peint (xixe siècle). — Composition pour papier peint destiné au château de Saint-Roch par M. Lechevallier-Chevignard. 342

Orfèvrerie (xviiie siècle). — Pendule du temps de Louis XVI (collection du musée des Arts décoratifs. 350

Orfèvrerie religieuse (xixe siècle). — Porte à deux battants pour appui de communion (cuivre doré, style Louis XV), composée et exécutée par la maison A. Favier neveu de Lyon, pour l'église de la Sainte-Trinité de Marseille. 352

Décoration des portes (xviiie siècle). — Porte double à placards, avec riches ornements. Composition de l'architecte Blondel, publiée en 1727, chez Mariette (bibliothèque du musée des Arts décoratifs (fonds Peterlet). 354

Ébénisterie (xviiie siècle). — Régulateur pour le cabinet du Roi, dessin d'Antoine Vassé, 1683-1739 (collection du musée des Arts décoratifs). 358

Ivoires du musée de Cluny (les) [ixe siècle]. — Diptyque en ivoire, côté où sont représentés les signes du zodiaque. 361

Pages.

Ivoires du musée de Cluny (les) [xiie siècle]. — Châsse en os de saint Yved, de Braine-en-Soissonnais (xiie siècle), côté ou sont représentés le Christ, ses disciples, ses apôtres et les patriarches. 370

Décoration des palais (la). — Trophées d'armes au chiffre du roi Louis XII, décoration en plomb doré de l'escalier de la reine au château de Versailles. 380

AVIS AU RELIEUR

Les planches hors texte doivent être placées en regard des pages indiquées dans cette table.

TABLE

DES GRAVURES DANS LE TEXTE

Pages.

Types de gravures pour servir à l'ornementation des livres : planches tirées de *Predica dell'arte del bene morire* (1490), des *Simulachres de la mort*, de Hans Holbein (1538), de l'*Amour de Cupidon et Psyché* (1546), des *Chansons* de Laborde (1773), des *Contes moraux* de Marmontel 2, 3, 4, 5 7
Tissu bosnien orné de broderies en soies de couleur et fils d'or et d'argent 8
Chéneau en terre cuite peinte de Métaponte ... 11
Chapiteau assyrien 12
Seuil de porte du musée assyrien du Louvre ... 13
Partie supérieure d'un arbre mystique, d'après un bas-relief de Nimroud 14
Tête de lion tirée d'un bas-relief assyrien 14
Coupe d'une porte à Khorsabad 15
Le globe ailé avec figure humaine 16
Porte des Lions, à Mycènes 17
Ordre dorique du Parthénon 19
Tête de lion du Parthénon 20
Chapiteau ionique de l'Erechteïon 21
Couronnement et console de la porte de l'Erechteïon 22
Chapiteau du monument de Lysicrates 23
Stèle grecque 23
Couronnement d'une stèle grecque 23
Vase grec orné de peintures 24
Cul-de-lampe composé par P.-V. Galland 28
Frise du Forum de Trajan 33
Fragment d'un char étrusque 34
Sarcophage étrusque 34
Miroir étrusque 34
Ordre dorique romain. Théâtre de Marcellus ... 35
Ordre ionique romain 37
Feuilles de chapiteaux du temple de Mars Vengeur, du temple de Jupiter Stator. Modillon. Rosace 39, 40
Ordre corinthien romain 41
Rinceau de la Villa Médicis 42
Devant de chéneau en terre cuite (collection de Campana) 43
Décoration d'un vase en argent (musée de Naples) 44
Tête de lion de la Basilique d'Antonin 45
Camée de la Sainte-Chapelle 46
Flambeau d'autel en bois laqué 49
Boîte en laque d'or 50
Intérieur d'un cabinet en laque d'or 51
Panneau en laque noir 55
Fleuron de l'*Imitation* de 1640, éditée par l'Imprimerie Nationale 65

Pages.

Façade de l'hôtel de Rohan, du côté du jardin, fac-similé d'une planche de Blondel 67
Frontispice composé par Nicolas Poussin pour la *Biblia sacra* de l'Imprimerie Royale (1642). 69
Frontispice composé par A. Coypel pour le *Livre des Médailles pour servir à l'histoire de Louis le Grand* de l'Imprimerie Royale (1702). 71
Fragments de la mosaïque de Sainte-Colombe .. 76
Mosaïque découverte à Lyon 77
Bordure du *Combat de l'Amour et de Pan* (musée de Lyon) 79
Fragment de la mosaïque de Sainte-Colombe .. 80
Méléagre et Atalante. Mosaïque découverte à Lyon (d'après l'atlas d'Artaud) 81
Fragment de la mosaïque de Sainte-Colombe .. 82
Frise en pierre sculptée. Flandres, 1554 (Musée de Cluny) 97
Chapiteau espagnol, XIIe siècle 98
Chapiteau espagnol, XIIe siècle 98
Cloître des Bénédictins d'Argenteuil, XIIe et XIIIe siècles 99
Chapiteau de Notre-Dame de Corbeil, XIIe siècle 100
Chapiteau de l'église de Saint-Jean de Latran, XIIIe siècle 101
Clef de voûte de Saint-Jean de Latran, XIIe siècle 102
Balustrade de la Sainte-Chapelle, XVe siècle ... 103
Gargouille de la chapelle de Vincennes, XIVe siècle 105
Chapiteaux du Louvre, fin du XVIe siècle 106
Cheminée de Hugues Lallemant. Châlons-sur-Marne (1552) 107
Chapiteaux du palais des Tuileries, fin du XVIe siècle 108
Cheminée de Hugues Lallemant, Châlons-sur-Marne, 1562 109
Gargouille du palais des Tuileries, fin du XVIe siècle 110
Table exécutée par Thomas Chippendale 113
Étagère exécutée par Thomas Chippendale 114
Siège exécuté par Thomas Chippendale 115
Tabouret exécuté par Thomas Chippendale 116
Grand hall du musée des Arts décoratifs de Berlin 118
Crédence en bois de chêne, style gothique (Collection du musée des Arts decoratifs de Berlin) 120
Hanaps en argent, travail allemand des XVe et XVIe siècles (Collection du musée des Arts décoratifs de Berlin) 122

Pages.

Rosace sculptée de l'abbaye de Moissac..... 129
Chapiteau du tombeau de Charlemagne à Aix-la-Chapelle..... 130
Stalactites arabes..... 131
Vase arabe en bronze..... 131
Lampe de mosquée en verre émaillé..... 131
Cloître de Sainte-Trophime à Arles (VIIe siècle). 132
Abbaye de Moissac..... 133
Abbaye de Saint-Denis..... 134
Cathédrale de Laon. Chapiteau de la galerie du transsept méridional..... 135
Rosace de la cathédrale de Seez 136
Chapiteau de Notre-Dame de Paris, XIIe siècle. 137
Chapiteau de Notre-Dame de Paris, XIIIe siècle. 137
Église Notre-Dame de Reims. Fragments de la frise des larmiers..... 138
Landier en fer forgé, XVIIe siècle (Collection du musée des Arts décoratifs de Berlin)..... 149
Imposte en fer forgé, travail italien du XVe siècle (Collection du musée des Arts décoratifs de Berlin)..... 152
Bol à punch en argent (style de la reine Anne)..... 153
Coupe en argent, avec un couvercle (style de la reine Anne)..... 154
Chandelier en argent (style de la reine Anne). 155
Boîte à thé en argent (style de la reine Anne). 157
Pot au chocolat en argent (style de la reine Anne)..... 157
Heurtoirs, par Jacques Androuet du Cerceau (XVIIe siècle)..... 163
Modèles de grilles, par Jean Berain (XVIIIe siècle)..... 165
Balcon, par G. Vallée (fin du XIIe siècle)..... 166
Rampes d'escalier, par François de Cuvilliés, (XVIIIe siècle)..... 167
Grille de la place Royale de Nancy, par J. Lamour (milieu du XVIIIe siècle)..... 168
Rampes, par Delalonde (fin du XVIIIe siècle)... 169
Palais du Louvre. Frise de la façade sur le quai. 176
Panneau de style flamboyant..... 177
Église de Notre-Dame à Caen. Claveau d'une fenêtre..... 177
Musée des Augustins à Toulouse. Fragment de chapiteau..... 177
Sarcophage de Marzuppini, poète florentin, par Desiderio da Settignano..... 179
Fragment d'un tombeau à S.-M. de la Paix (Rome), par le Sansovino..... 180
Basilique de Saint-Pierre à Rome..... 180
Château d'Écouen. Chapiteau d'une colonne dorique..... 181
Chapiteau du château de Gaillon..... 181
Pilastre du tombeau de Louis XII à Saint-Denis (1517)..... 182
Château de Chambord..... 183
F couronnée. Ancien hôtel de ville de Paris (1533)..... 184
Postes. Dessus de porte, hôtel Carnavalet (vers 1444)..... 184
Panneau sculpté au château de Fontainebleau (1526)..... 185
Chapiteau d'un pilastre ionique. Palais des Tuileries (1564)..... 185
Face latérale du chapiteau d'une colonne ionique, Palais des Tuileries..... 186
Panneau de porte au château d'Anet (1548).... 187
Jardinière en argent, exécutée par Buron, élève de Thomas Germain (Collection de M. le marquis de Foz)..... 193

Pages.

Candélabre en or, dessin de Thomas Germain (Collection de M. le baron Jérôme Pichon)... 195
Projet de candélabre en or. Dessin de Thomas Germain (Collection de M. le baron Jérôme Pichon)..... 197
Lampadaire en argent composé par Thomas Germain pour l'abbaye de Sainte-Geneviève. 199
Épée du Dauphin. Dessin et projet de Thomas Germain (Collection des Archives nationales)..... 201
La madone de bronze de la chapelle de Fontainebleau. Sculpture italienne du XVe siècle... 205
Buste d'homme, en marbre. École italienne. Fin du XVe ou commencement du XVIIe siècle. Conservé à l'école des Beaux-Arts et provenant du Musée des monuments français (École des Beaux-Arts)..... 206
Palais du Louvre. Chapiteau de la façade sur le quai..... 212
Palais du Louvre. Façade sur le quai. Console de la frise..... 213
Motif tiré d'une hotte de cheminée (Musée Carnavalet)..... 215
Plat de Bernard Palissy..... 217
Fleuron composé par M. P.-V. Galland..... 225
Modèles de broderies tirés d'un livre imprimé à Augsbourg en 1534..... 229, 231
Modèle de broderie tiré de l'ouvrage *Les singuliers et nouveaux pourtraicts*... de Frédéric de Vinciolo (1587)..... 233
Modèles de broderies tirés de *Corona delle nobili et virtuose donne*. Venise, 1591.. 234, 235
Collerette de Maximilien de Béthune, duc de Sully. Estampe publiée par Paul de la Houve, d'après du Boys..... 237
La collerette d'un gentilhomme, estampe d'Abraham Bosse..... 239
Compositions décoratives dans le goût chinois (Commencement du XVIIe siècle)..... 247
Un Chinois dansant à l'Opéra en 1699 (Collection Hennin. Bibliothèque nationale)..... 249
Louis XIV. Statuette en porcelaine de la Chine (ancienne collection Gasnault, extrait de la *Céramique* de Ed. Garnier)..... 251
Collerette de Gaspard, comte de Coligny. Estampe de Guillaume Delfft, d'après Michel Miereveld..... 258
Collerette d'Élisabeth, reine de Bohême, gravure par Louis de Siegen..... 259
Rochet de Bossuet. Estampe de P.-J. Drevet, d'après H. Rigaud..... 260
Rochet de Melchior, cardinal de Polignac. Estampe de Chereau d'après H. Rigaud..... 261
Dentelles de Mlle Clotilde de France. Gravure de Beauvarlet..... 263
Peinture de Watteau pour le château de la Muette. Gravée par Jeaurat..... 275
Scène chinoise par Boucher. Gravée par Mart. Engelbrecht..... 277
Mascarade des pensionnaires de l'Académie de France à Rome, en 1755. Eau-forte de Pierre. 279
Chinoiserie; scène champêtre. Dessin de Boucher. Gravé aux deux couleurs par Demarteau..... 281
Bas-relief en marbre représentant *Vénus sur les flots*, qu'on croit provenir du château d'Anet (Collection du musée de Cluny)..... 289
Statuettes en pierre de Tonnerre, provenant d'une église de Troyes, XVIe siècle (Collection du musée de Cluny)..... 291

Pages.

Bas-relief en marbre, représentant *Junon*, et qu'on croit provenir du château d'Anet (Collection du musée de Cluny).... 292
Vase en marbre de la fin du XVIIIe siècle (Collection du musée de Cluny)..... 293
Mosaïque en faïence, fabrication moresque du XIVe siècle achetée par le musée de Sèvres... 298
Mosaïque en faïence, fabrication moresque, XIVe siècle. Mosquée de la Medresssa de Tlemcen (Algérie) (acquise par le musée céramique de Sèvres)..... 299
Panneau en papier peint imprimé en 1804 chez Joseph Dufour, composition attribuée à Lafitte..... 303
Montants imprimés chez Réveillon vers 1786, d'après Jean-Baptiste Fay... 305
Panneau en papier peint; composition de Mader père; imprimé chez Joseph Dufour en 1810..... 306
Le *Mois de mai*, composition de Fragonard fils; papier peint imprimé chez Dufour en 1808 307
La maison de Réveillon, fabricant de papier peint, 6, rue de l'Entrée de la Folie-Titon, d'après une gravure du temps..... 308
Plan du musée des Arts décoratifs de Berlin.. 311
Fleuron tiré d'un ouvrage exécuté au XVIIe siècle par l'Imprimerie nationale..... 321
Gravure extraite de l'ouvrage *les Triomphes de Louis le Juste*, exécutée en 1649 par l'Imprimerie nationale 323
Gravure tirée de l'ouvrage *les Courses de testes et de bagues, faites par le roi en 1662*, exécutée par l'Imprimerie nationale..... 325
Gravure tirée des *Saints Evangiles*, ouvrage exécuté en 1862 par l'Imprimerie nationale.. 327
Lambrequin en papier peint (1825 336

Pages.

Décor Louis XV, d'après Wagner..... 337
Tenture imprimée chez Dufour en 1812..... 337
Rideau en papier peint (1820)..... 339
Draperie imprimée en 1810..... 339
Papier peint, connu sous le nom de « Panneau de Psyché », composition de Lafitte, impression de Joseph Dufour..... 341
Fragments d'un papier peint exécuté par Joseph Dufour en 1800..... 343
L'atelier de M. Alma Tadema..... 345
La chambre de M. Alma Tadema..... 346
Frise en ivoire (Collection du musée de Cluny).. 361
Pixyde en ivoire (Art latin, Ve et IIe siècles)..... 362
Feuillet de diptyque en ivoire (Art romain, IIIe siècle)..... 362
Plaque de reliure en ivoire (Art byzantin, année 973)..... 362
Diptyque de la Passion en ivoire (Art français, XIVe siècle 463
Boîte à miroir en ivoire (Art français, XIVe siècle)..... 364
Triptyque d'ivoire (Art italien, XIVe siècle)..... 365
Coffret de mariage en ivoire (Art italien, XIVe siècle)..... 366
Bacchanale par Du Quesnoy, frise en ivoire (Art flamand, XVIIIe siècle)..... 367
Râpes à tabac en ivoire (Art français, XVIIIe siècle) 369
Personnage de la comédie italienne en ivoire (Art italien, XVIIIe siècle)..... 370
Reliquaire en cristal supporté par un ange en cuivre doré, les ailes en émail champlevé, XIIe siècle. Église de Saint-Sulpice les Feuilles (Haute-Vienne) 383
Fer de hallebarde du marquis d'Ayeul, XVIe siècle (Musée du Louvre)..... 383

TABLE DES MATIÈRES

Pages

Le département des Estampes à la Bibliothèque nationale : indications sommaires sur les documents utiles aux artistes industriels (*suite*) : de l'ornementation du livre, par M. Georges Duplessis 1
Les arts industriels de la Bosnie et de l'Herzégovine, par M. Otto de Szent Gyorgyi 8
La session normale de 1886-1887. Conférence sur l'histoire de l'art et de l'ornement (*suite*), par M. Edmond Guillaume 11
La décoration d'un salon de l'Élysée par M. P.-V. Galland. Rapport de M. Darcel. 25
La manufacture royale de porcelaine de Berlin 29
Chronique de l'enseignement des arts appliqués à l'industrie 31

La session normale de 1886-1887. Conférence sur l'histoire de l'art et de l'ornement, par M. Edmond Guillaume (*suite*). L'Etrurie, l'art romain 33
Notes pour une histoire des laques du Japon et leur entrée en Europe, par M. Ph. Burty 47
A propos d'une exposition spéciale de l'étain à Francfort-sur-le-Mein, par M. Richard Graul 57
L'enquête anglaise sur les conditions de l'enseignement industriel en Europe et en Amérique (*suite*) 60
Documents bibliographiques 62

L'Imprimerie nationale (*suite*), par M. Franz Caze de Caumont 65
De l'ornementation dans les mosaïques de l'antiquité et du moyen âge (*suite*), par M. Eugène Muntz 75
L'Exposition coloniale de Londres, par C. 83
Une visite à Augsbourg, par M. A. Raffalowich 87
L'enquête anglaise sur les conditions de l'enseignement technique en Europe et en Amérique (*fin*) 89
Bibliographie : le *Dictionnaire des ciseleurs*, de M. A. de Champeaux, par Lucien Falize 95

Pages.

L'art décoratif au musée de Cluny, par M. Alfred Darcel, directeur du musée de Cluny. 97
Un ébéniste anglais du XVIIIe siècle, Thomas Chippendale, par X. 112
Le musée des Arts décoratifs de Berlin : l'édifice, les collections (*suite*), par M. Arthur Raffalowich. 119
Un rapport sur l'enseignement du dessin aux États-Unis 124
Chronique de l'enseignement des arts appliqués à l'industrie. 125
Bibliographie. 128

Conférence sur l'histoire de l'art et de l'ornement (*suite*), par M. E. Guillaume. . . 129
L'Art décoratif à Dusseldorf, par M. Fréd. Montargis. 140
Le musée des Arts décoratifs de Berlin (*suite*) : les collections, par M. Raffolowich. 148
L'orfèvrerie anglaise : la vaisselle de la reine Anne, par C. 153
Chronique de l'enseignement des arts appliqués à l'industrie. Ecoles et musées. . 158

Le département des estampes à la Bibliothèque nationale : indications sommaires sur les documents utiles aux artistes industriels (*suite*). La Serrurerie, par M. G. Duplessis. 161
Les Arts décoratifs en Espagne, par M. Ph. Burty 171
Conférence sur l'histoire de l'art et de l'ornement (*suite*), par M. Ed. Guillaume. . 176
L'Ecole de dessin et de modelage des fabricants de bronze : Discours de M. Antonin Proust. 188
Chronique de l'enseignement des arts appliqués à l'industrie. 191

L'orfèvrerie française au XVIIIe siècle : quelques œuvres de Th. Germain, par M. Germain Bapst. 193
Les ateliers d'artistes : le cabinet d'Ingres à Montauban, par M. Louis Courajod. 204
La décoration du livre : le livre du sacre de Louis XV, par M. Henri de Chennevières. 207
Conférence sur l'histoire de l'art et de l'ornement : Renaissance et temps modernes (*fin*), par M. Ed. Guillaume. 212
Les cadeaux du jour de l'an : la mode de Paris; la question des bijoux, par Louise de C. 218
Chronique de l'enseignement des beaux-arts appliqués à l'industrie. 222

L'exposition des Arts décoratifs de 1887 au Palais de l'Industrie : Rapport au comité de la Société de l'Union centrale, par M. Paul Mantz 225
Le département des Estampes à la Bibliothèque nationale. Indications sommaires sur les documents utiles aux artistes industriels : la dentelle, par M. Georges Duplessis. 228
Causerie sur le papier peint. Conférence faite à la bibliothèque Forney, par M. Follot. 241
La chinoiserie en France au XVIIIe siècle, par M. Léonce Bénédite. . . . . .
Chronique de l'enseignement des arts appliqué à l'industrie. 254
Nécrologie. 255
Bibliographie. 256

Les Arts décoratifs au musée de Cluny (*suite*). Le marbre, par M. Alfred Darcel. 289
Les conférences de l'Union centrale des Arts décoratifs. La galvanoplastie, par M. Henry Bouilhet. 294

Pages.
Une mosaïque de faïence au musée de Sèvres, par M. Champfleury 298
Causerie sur le papier peint. Conférence faite à la bibliothèque Forney, par M. Follot (*suite*) 303
Le musée des Arts décoratifs de Berlin : l'enseignement (*suite et fin*), par M. A. Raffalowich 309
La sculpture au moyen âge et à l'époque de la Renaissance. Conférence faite à l'école du Louvre, par M. Louis Courajod (*suite*) 314
La médaille de M. Chevreul exécutée par M. Roty, par M. G. D. 318
Nécrologie : M. Eugène Fontenay, par L. F. 320

L'Imprimerie nationale (*suite*) : la décoration du livre, par M. Franz Caze de Caumont. 321
La sculpture au moyen âge et à la Renaissance. Conférence faite à l'école du Louvre, par M. Louis Courajod (*fin*) 331
Causerie sur le papier peint (*fin*) : les transformations, par M. Follot 335
La bibliothèque de l'Union centrale des Arts décoratifs, par M. A. de Champeaux. 348
Chronique de l'enseignement des arts appliqués à l'industrie : l'école d'horlogerie : la serrurerie polychrome 351
Nécrologie 352

Rapport de M. Antonin Proust sur le musée des Arts décoratifs 353
Les Arts décoratifs au musée de Cluny (*suite*). Les ivoires, par M. A. Darcel 361
L'Art décoratif au Salon de 1887, par M. L. de Fourcaud 371
Conférence sur la galvanoplastie, par M. H. Bouilhet 381

COULOMMIERS. — IMPRIMERIE P. BRODARD ET GALLOIS.

GETTY RESEARCH INSTITUTE
3 3125 01490 4615